Digitized by Google

Digitized by Google

600048349Y

3-19 ol. 457

Digitized by Google

Digitized by Google

600048349Y

3-17 cl. 454

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

ENCYCLOPÉDIE

METHODIQUE,

OU

PAR ORDRE DE MATIÈRES;

PAR UNE SOCIÉTÉ DE GENS DE LETTRES, DE SAVANS ET D'ARTISTES.

Précédée d'un Vocabulaire universel, *servant de Table pour tout l'Ouvrage; & ornée des Portraits de MM.* DIDEROT & D'ALEMBERT, *premiers Editeurs de l'*Encyclopédie.

Digitized by Google

ENCYCLOPÉDIE
MÉTHODIQUE.

ARTS ACADÉMIQUES.
ÉQUITATION, ESCRIME,
DANSE,
ET ART DE NAGER.

A PARIS,
Chez PANCKOUCKE, Libraire, hôtel de Thou, rue des Poitevins.
A LIÈGE,
Chez PLOMTEUX, Imprimeur des Etats.

M. DCC. LXXXVI.
AVEC APPROBATION ET PRIVILÈGE DU ROI.

Digitized by Google

Digitized by Google

ABANDONNER un cheval, c'eſt le faire courir de toute ſa viteſſe, ſans lui tenir la bride. *Abandonner* les étriers, c'eſt ôter ſes pieds de dedans. S'*abandonner*, ou *abandonner* ſon cheval après quelqu'un, c'eſt le pourſuivre à courſe de cheval.

ABATTRE un cheval, c'eſt le faire tomber ſur le côté, par le moyen de certains cordages appellés entraves & lacs. On l'abat ordinairement pour lui faire quelques opérations de chirurgie, ou même pour le ferrer quand il eſt trop difficile. *Abattre* l'eau, c'eſt eſſuyer le corps d'un cheval qui vient de ſortir de l'eau, ou qui eſt en ſueur, ce qui ſe fait par le moyen de la main ou du couteau de chaleur. S'*abattre* ſe dit plus communément des chevaux de tirage, lorſqu'ils tombent en tirant une voiture. On dit auſſi d'un cheval qui bronche, ou qui tombe, qu'il eſt ſujet à s'*abattre*.

ACADÉMIE. Manége ou bâtiment deſtiné principalement à apprendre aux jeunes gens l'art de monter à cheval. On y reçoit des penſionnaires & des externes. Les penſionnaires y logent, & apprennent à danſer, à voltiger, les mathématiques, à faire des armes, &c. & les externes n'y viennent que pour apprendre à monter à cheval. [Suivant le duc de Newkaſtle, la première *Académie* fut établie à Naples, par Frédéric Griſon, lequel, ajoute-t-il, a écrit le premier ſur ce ſujet en vrai cavalier & en grand maître. Henri VIII, continue le même auteur, fit venir en Angleterre deux Italiens, diſciples de ce Griſon, qui en formèrent en peu de temps beaucoup d'autres. Le plus grand maître que l'Italie ait produit en ce genre a été Pignatelli de Naples. La Broue apprit ſous lui, pendant cinq ans, Pluvinel neuf, & Saint-Antoine un plus longtemps. Ces trois François rendirent les écuyers communs en France. Juſqu'à eux, on n'y en avoit vu que d'Italiens. (V.).]

ACADÉMISTE. (*Homm. Exerc.*). Penſionnaire ou externe qui ſuit les exercices d'une académie.

On trouve dans l'ordonnance de Louis XIV, du 3 mai 1654, un article relatif aux *Académiſtes*.

« Défendons aux gentilshommes des académies de chaſſer, ou faire chaſſer, avec fuſils, arquebuſes, halliers, filets, collets, poches, tonnelles, traineaux, ni autres engins de chaſſe; mener ni faire mener chiens courants, lévriers, épagneuls, barbets & oiſeaux; enjoignant aux écuyers deſdites académies d'y tenir la main, à peine d'en répondre en leur propre & privé nom, ſur peine de trois cents livres d'amende, confiſcation d'armes, chevaux, chiens, oiſeaux, & engins à chaſſer ».

ACCOUROIR la bride dans ſa main, c'eſt une action du cavalier, qui, après avoir tiré vers lui les rênes de la bride, en les prenant par le bout où eſt le bouton avec ſa main droite, les reprend enſuite avec ſa main gauche, qu'il ouvre un peu, pour laiſſer couler les rênes pendant qu'il les tire à lui.

ACCOUTUMER un cheval, c'eſt le ſtiler à quelque exercice, ou à quelque bruit, afin qu'il n'en ait pas peur.

ACCULER ſe dit lorſque le cheval qui manie ſur les voltes, ne va pas aſſez en avant à chacun de ſes temps & de ſes mouvements; ce qui fait que ſes épaules n'embraſſent pas aſſez de terrein, & que ſa croupe s'approche trop près du centre de la volte. Cheval *acculé*. Votre cheval s'*accule* & s'entable tout à la fois. Les chevaux ont naturellement de l'inclination à s'*acculer* en faiſant des demi-voltes. Quand les Italiens travaillent les chevaux au repolon, ils affectent de les *acculer*. *Acculer* a un autre ſens vulgaire, & ſignifie un cheval qui ſe jette & s'abandonne ſur la croupe en défordre lorſqu'on l'arrête, ou qu'on le tire en arrière.

ACHEMINER un cheval, c'eſt l'accoutumer à marcher droit devant lui. Un cheval *acheminé* eſt celui qui a des diſpoſitions à être dreſſé, qui connoit la bride & répond aux éperons, qui eſt dégourdi & rompu.

ACHEVÉ. Un cheval *achevé* eſt celui qui eſt bien dreſſé, qui ne manque point à faire un certain manége, qui eſt confirmé dans un air ou un manége particulier. Cheval *commencé*, *acheminé* & *achevé*, voilà les termes dont on ſe ſert pour marquer les différentes diſpoſitions, &, pour ainſi-dire, les différentes claſſes d'un cheval qui a de l'école.

ACTION ſignifie, à l'égard du cheval, un mouvement vif. On dit donc une belle ou une mauvaiſe *action* du cheval. On dit d'un cheval qui a de l'ardeur, & qui remue perpétuellement, qu'il eſt toujours en *action*. Cheval toujours en *action*. Bouche toujours en *action*, ſe dit du cheval qui mâche ſon mords, qui jette beaucoup d'écume, & a la bouche toujours fraiche. C'eſt un indice de beaucoup de vigueur & de feu. Newkaſtle dit auſſi les *actions* des jambes.

ADROIT ſe dit d'un cheval qui choiſit bien l'endroit où il met ſon pied en marchant dans un terrein raboteux ou difficile. Il y a des chevaux très mal-adroits, & qui font ſouvent des faux pas, dans ces occaſions, quoiqu'ils ayent la jambe fort bonne.

AFFERMIR la bouche d'un cheval, ou l'*affermir* dans la main & ſur les hanches, c'eſt continuer les leçons qu'on lui a données, pour qu'il s'accoutume à l'effet de la bride, & à avoir les hanches baiſſes. *Voyez* ASSURER.

AIDES (les) ſont des ſecours & des ſoutiens

Equitation, Eſcrime & Danſe,

Digitized by Google

que le cavalier tire des effets modérés de la bride ; de l'éperon, du poinçon, du caveçon, de la gaule, du ſon de la voix, du mouvement des jambes, des cuiſſes & du talon, pour faire manier un cheval comme il lui plaît. On ſe ſert des *aides* pour prévenir les châtiments qu'il faut, dans les occaſions, employer pour dreſſer un cheval. Il y a auſſi les *aides* ſecrettes du corps du cavalier ; elles doivent être fort douces. Ainſi on dit : ce cheval connoit les *aides*, obéit, répond aux *aides*, prend les *aides* avec beaucoup de facilité & de vigueur. On dit auſſi : ce cavalier donne les *aides* extrêmement fines, pour exprimer qu'il manie le cheval à propos, & lui fait marquer avec juſteſſe ſes temps & ſes mouvements. Si un cheval n'obéit pas aux *aides* du gras des jambes, on fait venir l'éperon au ſecours, en pinçant de l'un ou des deux. Si l'on ne ſe ſert pas avec diſcrétion des *aides* du caveçon, elles deviennent un châtiment qui rebute peu à peu le cheval fauteur qui va haut & juſte en ſes ſauts & ſans aucune *aide*. Un cheval qui a les *aides* bien fines, ſe brouille ; on l'empêche de bien manier, ſi peu qu'on ſerre trop les cuiſſes, ou qu'on laiſſe échapper les jambes. *Aides* du dedans, *aides* du dehors ; façons de parler relatives au côté ſur lequel le cheval manie ſur les voltes, ou travail le long d'une muraille ou d'une haie. Les *aides* dont on ſe ſert pour faire aller un cheval par airs, & celles dont on ſe ſert pour le faire aller ſur le terrein, ſont fort différentes. Il y a trois *aides* différentes qui ſe font ayant les rênes du dedans du caveçon à la main. La première eſt de mettre l'épaule de dehors du cheval en dedans. La ſeconde eſt de lui mettre auſſi l'épaule de dedans en dedans ; & la troiſième eſt de lui arrêter les épaules.

DE L'USAGE DES *AIDES*. (La Guérinière).

Les cinq ſens de la nature, dont touts les animaux ſont doués auſſi-bien que l'homme, il y en a trois ſur leſquels il faut travailler un cheval pour le dreſſer ; ce ſont la vue, l'ouie, & le toucher.

On dreſſe un cheval ſur le ſens de la vue, lorſqu'on lui apprend à approcher des objets qui peuvent lui faire ombrage ; car il n'y a point d'animal ſi ſuſceptible d'impreſſion des objets qu'il n'a point encore vus, que le cheval.

On le dreſſe ſur le ſens de l'ouie, lorſqu'on l'accoutume au bruit des armes, des tambours, & des autres rumeurs guerrières ; lorſqu'on le rend attentif & obéiſſant à l'appel de la langue, au ſifflement de la gaule, & quelquefois au ſon doux de la voix, qu'un cavalier employe pour les careſſes, ou à un ton plus rude, dont on ſe ſert pour les menaces.

Mais le ſens du toucher eſt le plus néceſſaire, parce que c'eſt par celui-là qu'on apprend à un cheval à obéir au moindre mouvement de la main & des jambes, en lui donnant de la ſenſibilité à la bouche & aux côtés, ſi ces parties en manquent ; ou en leur conſervant cette bonne qualité ſi elles l'ont déjà. On employe pour cela les *aides* & les châtiments ; les *aides* pour prévenir les fautes que le cheval peut faire ; les châtiments pour le punir dans le temps qu'il fait une faute ; & comme les chevaux n'obéiſſent que par la crainte du châtiment, les *aides* ne ſont autre choſe qu'un avertiſſement qu'on donne au cheval qu'il ſera châtié s'il ne répond à leur mouvement.

DES AIDES.

Les *aides* conſiſtent dans les différents mouvements de la main de la bride ; dans l'appel de la langue ; dans le ſifflement & le toucher de la gaule ; dans le mouvement des cuiſſes, des jarrets, & des gras de jambes ; dans le pincer délicat de l'éperon, & enfin dans la manière de peſer ſur les étriers.

Nous avons expliqué dans le chapitre précédent les différents mouvements de la main, de la bride & leurs effets ; ainſi nous paſſons aux autres *aides*.

L'appel de la langue eſt un ſon qui ſe forme en recourbant le bout de la langue vers le palais, & en la retirant enſuite tout-à-coup, en ouvrant un peu la bouche. Cette *aide* ſert à réveiller un cheval, à le tenir gai en maniant, & à le rendre attentif aux *aides* ou aux châtiments qui ſuivent cette action, s'il n'y répond pas. Mais on doit ſe ſervir rarement de cette *aide*, car il n'y a rien de ſi choquant que d'entendre un cavalier appeller continuellement de la langue ; cela ne fait plus alors d'impreſſion ſur l'ouie, qui eſt le ſens ſur lequel elle doit agir. Il ne faut pas non plus appeller trop fort : ce ſon ne doit, pour ainſi-dire, être entendu que du cheval. Il eſt bon de remarquer en paſſant qu'il ne faut jamais appeller de la langue lorſqu'on eſt à pied, & que quelqu'un paſſe à cheval devant nous : c'eſt une impoliteſſe qui choque le cavalier ; cela n'eſt permis que dans une ſeule occaſion, qui eſt lorſqu'on fait monter un cheval pour le vendre.

Quoique la gaule ſoit plus pour la grace que pour la néceſſité, on ne laiſſe pas de s'en ſervir quelquefois utilement. On la tient haute dans la main droite, pour acquérir une manière libre de ſe ſervir de ſon épée.

La gaule eſt en même-temps *aide* & châtiment. Elle eſt *aide* lorſqu'on la fait ſiffler dans la main, le bras haut & libre pour animer un cheval ; lorſqu'on le touche légèrement avec la pointe de la gaule ſur l'épaule de dehors pour le relever ; lorſqu'on tient la gaule ſous main, c'eſt-à-dire, croiſée par-deſſous le bras droit, la pointe au-deſſus de la croupe, pour être à portée d'animer & de donner du jeu à cette partie ; & enfin lorſqu'un homme à pied touche de la gaule devant, c'eſt-à-dire, ſur le poitrail pour faire lever le devant, ou ſur les genoux, pour lui faire plier les bras.

Digitized by Google

La gaule n'eſt pas propre pour les chevaux de guerre, qui doivent obéir de la main à la main; & en avant pour les jambes, à cauſe de l'épée qui doit être à la place de la gaule dans la main droite, qu'on appelle auſſi pour cela la main de l'épée. Dans un manége, on doit tenir la gaule toujours oppoſée au côté où l'on fait aller le cheval, parce qu'on ne doit s'en ſervir que pour animer les parties de dehors.

Il y a dans les jambes du cavalier cinq *aides*, c'eſt-à-dire, cinq mouvements: celui des cuiſſes, celui des jarrets, celui des gras de jambes, celui du pincer délicat de l'éperon, & celui que l'on fait en peſant ſur les étriers.

L'*aide* des cuiſſes & des jarrets ſe fait en ſerrant les deux cuiſſes, ou les deux jarrets, pour chaſſer un cheval en avant, ou en ſerrant ſeulement la cuiſſe ou le jarret de dehors, pour le preſſer ſur le talon de dedans, ou en ſerrant celui de dedans, pour le ſoutenir, s'il ſe preſſe trop en dedans. Il faut remarquer que les chevaux qui ſont chatouilleux, & qui retiennent leurs forces par malice, ſe déterminent plus volontiers pour des jarrets vigoureux, que pour les éperons, & ordinairement ils ſe retiennent quelque temps à l'éperon avant que de partir.

L'*aide* des gras de jambes, qui ſe fait en les approchant délicatement du ventre, eſt pour avertir le cheval qui n'a point répondu à l'*aide* des jarrets que l'éperon n'eſt pas loin, s'il n'eſt point ſenſible à leur mouvement. Cette *aide* eſt encore une des plus gracieuſes & des plus utiles dont un cavalier puiſſe ſe ſervir, pour raſſembler un cheval dreſſé, & par conſéquent ſenſible, lorſqu'il rallentit l'air de ſon manége.

L'*aide* du pincer délicat de l'éperon ſe fait en l'approchant ſubtilement près du poil du ventre, ſans appuyer ni pénétrer juſqu'au cuir: c'eſt un avis encore plus fort que celui des cuiſſes, des jarrets & des gras de jambes. Si le cheval ne répond pas à toutes ces *aides*, on lui appuie vigoureuſement les éperons dans le ventre, pour le châtier de ſon indocilité.

Enfin l'*aide* de peſer ſur les étriers eſt la plus douce de toutes les *aides*. Les jambes alors ſervent de contre-poids pour redreſſer les hanches, & pour tenir le cheval droit dans la balance des talons. Cette *aide* ſuppoſe dans un cheval beaucoup d'obéiſſance & de ſenſibilité; puiſque, par la ſeule preſſion qu'on fait en appuyant ſur un étrier plus que ſur l'autre, on détermine un cheval à obéir à ce mouvement, ce qui ſe fait en peſant ſur l'étrier de dehors, pour preſſer & faire aller de côté un cheval en dedans; en peſant ſur celui de dedans, pour ſoutenir & retenir un cheval qui ſe preſſe trop en dedans; ou bien en peſant également ſur les deux étriers, pour l'avertir de diligenter ſa cadence, lorſqu'il ſe retient plus qu'il ne doit.

Il ne faut pas croire que cette grande ſenſibilité de bouche & de côtés puiſſe ſe conſerver longtemps dans les chevaux, lorſqu'ils ſont abandonnés à l'école: les différentes mains qui les mènent leur font bientôt perdre cette fineſſe & cette juſteſſe qui font tout le mérite d'un cheval bien dreſſé; le ſentiment ſi délicat du toucher s'émouſſe avec le temps. Mais, s'ils ont été dreſſés ſur des principes ſolides, lorſqu'un homme de cheval vient à les rechercher, il fait bientôt revivre ce qu'une fauſſe pratique avoit amorti.

DES *AIDES*. (De Bohan.).

On appelle *aides* les avertiſſements dont ſe ſert le cavalier pour faire connoître ſes volontés au cheval.

L'inſuffiſance de l'art dans ſon origine les avoit multipliées à l'infini.

Le cheval dreſſé, comme je le ferai voir par la ſuite, n'en doit connoître que deux, ſçavoir, la main & les jambes de ſon cavalier; ce ſont les ſeules dont il ſera queſtion dans cette première partie; car le cavalier, que je ſuppoſe inſtruire, ne ſera de longtemps dans le cas de ſe ſervir des autres *aides* auxquelles nous avons recours pour dreſſer le cheval, & qui trouveront leur place dans la ſeconde partie: il ſuffit ſeulement de lui expliquer ici les moyens qu'il doit employer pour former, ſi je puis m'exprimer ainſi, ſes demandes à l'animal, & le forcer à y répondre par le châtiment qui doit ſuivre le refus aux *aides*.

On a toujours regardé le corps, les cuiſſes & les jarrets comme des *aides*, je nie qu'ils puiſſent en être, puiſque, d'après la poſture que j'ai décrite, ces parties doivent être ſans force.

J'ai démontré à l'article du corps, la fauſſeté des *aides* qui en proviennent, j'en démontrerai par la ſuite l'inutilité.

J'ai fait voir le danger de ſerrer les cuiſſes & les jarrets, & au contraire, j'ai démontré la néceſſité d'avoir ces parties lâchées, afin d'en obtenir la peſanteur. Je crois ces raiſons ſuffiſantes pour ne reconnoître aucune eſpèce d'*aides* provenant du corps, des cuiſſes, ni des jarrets. Les ſeules *aides* bonnes & véritables ſont les jambes & la bride.

Je dis que les *aides* des jambes ſont bonnes, puiſque les jambes étant une partie mobile, elles peuvent travailler ſans déranger l'équilibre, pourvu qu'elles n'employent aucune force dans leurs opérations: je regarde auſſi la bride comme une *aide*, puiſqu'elle ſert ſouvent à avertir le cheval ſans le punir ni le forcer.

C'eſt par l'attouchement des jambes au ventre du cheval qu'elles deviennent *aides*, ſuivant la poſition que nous avons donnée aux jambes; étant lâchées elles ſe trouvent tomber entre l'épaule & le ventre du cheval, & même les premiers points de la jambe, c'eſt-à-dire, immédiatement au-deſſous du jarret, touchent l'animal; cette poſition leur eſt très favorable, en ce qu'elles

Digitized by Google

ſont prêtes à agir ſans à coup, & à portée d'opérer ſur l'objet qu'elles doivent mouvoir, qui eſt le centre de gravité du cheval.

Pour ſe ſervir des jambes, il faut que les plis des genoux ſoient fort liants, afin de pouvoir les approcher par degrés & non à coup; ſans ce moelleux, les effets ſont comme les cauſes, le cheval répond par des à coups; il eſt ſurpris, étonné; ſes mouvements ſont irréguliers.

Suppoſons qu'une jambe ſoit diviſée en trois parties, que nous nommerons degrés; le premier degré partira de la jointure du genou, juſqu'au milieu à-peu-près du gras de jambe; le ſecond degré partira du milieu du gras de jambe juſqu'au talon; le troiſième degré comprendra ſeulement le talon: il ſervira de châtiment; mais il ne doit être employé qu'à ſon tour, c'eſt-à-dire, lorſque les deux premiers degrés n'auront pas produit un effet ſuffiſant.

Nous diviſerons encore le premier & le ſecond degré en trois points; cette diviſion bien entendue, on ſe ſervira des jambes de la manière qui ſuit:

Lorſqu'on voudra les faire opérer, on commencera en pliant le genou avec une flexion moëlleuſe, pour faire porter le premier point du premier degré, & ſi cette *aide* fait obéir le cheval, on s'en tiendra là; lorſque le premier point du premier degré ne ſera pas aſſez d'effet, on employera le ſecond point, & ſi cette augmentation d'*aide* ne ſuffit pas, on employera le troiſième point, ce qui formera la première partie de la jambe, ou le premier degré.

Lorſque le premier degré aura fait ſon effet, & qu'en continuant de le faire agir il augmentera trop l'action du cheval, on ſe retirera au ſecond point du premier degré; & ſi la continuité du ſecond point fait trop d'effet, on ſe retirera au premier, qui eſt la poſition que la jambe doit prendre naturellement & par ſon propre poids.

Lorſque, pour entretenir ſon cheval dans l'allure qu'on lui aura donnée, on aura beſoin de n'employer que le premier point du premier degré, il ſeroit mal d'employer le ſecond, puiſqu'il fait trop d'effet.

Lorſque le premier degré ne ſuffira pas pour faire obéir un cheval, on employera le premier point du ſecond degré, & de ſuite le ſecond & le troiſième, ſuivant le cas.

Lorſqu'enfin les deux premiers degrés ne ſuffiront pas, on employera le troiſième degré, qui eſt le talon armé d'un éperon.

Les éperons ſervent à châtier le cheval qui n'a pas répondu aux deux premiers degrés, dont il a dû ſentir tous les points avant.

Lorſqu'il n'y a pas obéi, on doit, ayant les jambes fermées, tourner un tant ſoit peu la pointe des pieds en dehors, ſans ouvrir les genoux, les lui faire ſentir vigoureuſement derrière les ſangles, & les y laiſſer aſſez longtemps pour qu'il les ſente bien, mais pas aſſez pour l'y faire défendre; &, lorſqu'ils ont produit l'effet qu'on en attendoit, les jambes doivent ſe retirer dans la progreſſion inverſe de celle qu'on a ſuivi pour les fermer. Quoique, dans l'article précédent, nous n'ayons parlé que d'une ſeule jambe, il eſt ſenſé que la même diviſion eſt pour les deux.

Nous indiquerons, en parlant de la manière de mener les chevaux, les occaſions où elles doivent travailler, & opérer inégalement ou enſemble.

Il faut ſe garder de laiſſer prendre des éperons à un commençant; dont les cuiſſes & les jambes ſe ſecouent à chaque temps de trot, parce qu'il n'a pas encore acquis de fermeté dans ſon aſſiette; car alors, non-ſeulement les coups d'éperons qu'il donneroit au cheval ſeroient très dangereux, mais s'il vouloit ſe contraindre & les éviter, il ſe roidiroit & porteroit les jambes en avant.

Il faut auſſi avoir attention, en fermant les jambes, c'eſt-à-dire, en pliant les genoux, que les muſcles ne ſe roidiſſent point, & qu'on en ſente toujours la peſanteur par touts les points où elles paſſent. Comme, en fermant les jambes, ce n'eſt qu'un avertiſſement que vous donnez au cheval, il ne faut pas chercher à les ſerrer, pourvu qu'elles effleurent le ventre, cela ſuffit.

Quant à la bride, je la regarde auſſi comme une *aide*; la main gauche eſt deſtinée à la tenir, afin de laiſſer la main droite libre pour tout autre uſage, tel que de combattre.

C'eſt pourquoi il faut que le cavalier ſache, de cette main ſeule, faire exécuter à ſon cheval toute eſpèce de mouvement dont la bride eſt ſuſceptible.

La poſition de la main la plus commode pour le cavalier, & pour la juſteſſe des opérations de la bride, eſt généralement à ſix pouces du corps, & élevée à quatre au-deſſus de l'encolure; la main doit être plus baſſe que le coude, le poignet arrondi de façon que les nœuds des doigts ſoient directement au-deſſus de l'encolure, les ongles vis-à-vis le corps, & que le petit doigt en ſoit plus près que les autres, le pouce ſur le plat des rênes, qui doivent être ſéparées par le petit doigt, la rêne droite paſſant par-deſſus: voilà la poſition que doit avoir la main gauche & celle où il eſt le plus aiſé de ſentir les deux rênes avec égalité, c'eſt celle que doit prendre un homme qui monte un cheval dreſſé. (Lorſqu'on monte en particulier un cheval neuf, auquel on apprend à connoître les rênes, ou un cheval qui ſe défend, je n'aſſujettirai jamais à une poſture fixe, étant permis à celui qui eſt en état de le monter de prendre des licences, & une poſition de mains où il lui ſoit plus facile d'opérer).

La main placée comme je viens de le dire, le cavalier doit ſentir la bouche de ſon cheval, c'eſt-à-dire, ſentir l'appui du mors ſur les barres, ſans pour cela que le mors faſſe un effet qui contraigne l'animal; c'eſt ſeulement pour établir un ſentiment continuel entre la main de l'homme & la bouche du cheval.

Digitized by Google

J'ai dit dans ma définition des *aides*, qu'on appelloit de ce nom tout ce qui avertiſſoit le cheval des intentions du cavalier; &, effectivement, quand vous faites agir légérement une rêne, la rêne droite, je ſuppoſe, pour redreſſer le cheval de ce côté, ce n'eſt qu'un avertiſſement d'aller à droite, & ces avertiſſements ſont ſuffiſans ſur le cheval bien mis; mais s'il s'y refuſe, pour lors, augmentant la force de votre rêne droite, vous lui faites ſentir une douleur ſur la barre du même côté, qui l'oblige à répondre à ce que vous lui demandez; c'eſt ainſi que l'on fait de la bride une *aide*, ou un châtiment, ſuivant la force que l'on y employe.

La main de la bride placée, voyons la façon dont elle doit travailler: comme je ſuppoſe toujours que, quand on prend la bride dans la main gauche, avec la poſition que je viens de décrire, on travaille un cheval dreſſé, les mouvements de main doivent être très légers; mais, quelque petit que ſoit le mouvement de la main, le bras doit s'en reſſentir & agir en proportion, ceux qui veulent ne travailler que de l'avant bras ſont toujours gênés dans leurs mouvements. Il faut, pour travailler avec liberté, que le bras prenne ſon point d'appui à l'épaule, ſans lui communiquer aucune force.

Lorſqu'on a beſoin d'arrêter ou diminuer le train de ſon cheval, les deux rênes doivent opérer également, & le poignet travailler, non de bas en haut, ni horizontalement, c'eſt-à-dire, droit au corps, mais bien dans la direction de la diagonale du quarré formé par la ligne horizontale & la perpendiculaire. (*Fig.* 18.).

La force ſuppoſée au point B ne doit point agir ſuivant la direction B A ou B C, mais ſuivant B F. Si le cheval a beſoin d'être ramené, la main doit ſe rapprocher de B C: ſi, au contraire, il s'encapuchonne, la main doit ſe rapprocher de B A. (*Voyez* MANÉGE, *art.* EMBOUCHURE).

Tous les temps d'arrêter doivent ſe faire par gradation, & on doit les proportionner à la ſenſibilité du cheval, mais en augmenter la force juſqu'à la douleur de la barre, pour en faire un châtiment s'il refuſoit l'obéiſſance. Ce moelleux eſt très eſſentiel à obſerver: ce n'eſt jamais que les mouvements ſaccadés de la main du cavalier qui ruinent les chevaux, en rejettant le poids de la maſſe ſur les jarrets.

Quand, après avoir fait un temps d'arrêt, le cavalier rend au cheval, il doit obſerver le même moelleux, & ne rendre que petit à petit, & autant qu'il s'appercevra pouvoir le faire ſans que le cheval ſe dérange.

Il eſt beaucoup de chevaux bien dreſſés, qui, au lieu de s'arrêter & d'obéir à un temps d'arrêt, cherchent au contraire à s'appuyer ſur la main de leur cavalier, & à s'en aller; cela vient communément de ce que le cavalier ne s'apperçoit pas que la force qu'il employe dans ſes mains ſe communique à ſes cuiſſes. Chez les chevaux doués de fineſſe, & preſque tous les jeunes chevaux en ont aſſez pour s'appercevoir de la roideur & de la force que les cavaliers employent dans leur partie immobile, elle ſe fait reſſentir dans les jambes, & elle donne de l'incertitude & de l'ardeur au cheval. Cette faute eſt commune à tous les commençans; il faut les accoutumer & leur recommander ſouvent de travailler de la main, ſans communiquer de force à leur partie immobile; car, lorſque la partie immobile reçoit de la force, néceſſairement elle ſe dérange, & nombre de chevaux ſont doués d'aſſez de fineſſe pour que ce dérangement faſſe effet ſur eux.

Le poignet placé comme nous l'avons dit, ſi j'ai beſoin de ſentir la rêne droite, j'arrondirai un tant ſoit peu mon poignet, ſans l'élever; ſi je veux ſentir la gauche, je mets un peu les ongles en l'air.

AIDER un cheval, c'eſt lorſque le cavalier, par ſon adreſſe, lui aide à travailler à propos, & à marquer touts ſes temps avec juſteſſe.

AIGUILLETTE. Noüer l'*aiguillette*, eſpèce de proverbe, qui ſignifie cinq ou ſix fauts & ruades conſécutives & violentes qu'un cheval fait tout-à-coup par gaieté, ou pour démonter ſon cavalier.

AIGUILLON. *Voyez* VALET.

AILES. Pièces de bois qu'on met aux côtés de la lance, pour la charger vers la poignée.

AIRS. Mouvements des jambes d'un cheval, accompagnés d'une cadence & d'une liberté naturelles qui le font manier avec juſteſſe. Un cheval qui n'a point d'*airs* naturels, eſt celui qui plie fort peu les jambes en galopant. On dit: ce cavalier a bien rencontré l'*air* de ce cheval, & il manie bien terre-à-terre. Ce cheval prend l'*air* des courbettes, ſe préſente bien à l'*air* des capriols, pour dire qu'il a de la diſpoſition à ces ſortes d'*airs*. Les courbettes & les *airs* mettent parfaitement bien un cheval dans la main, le rendent léger du dedans, le mettent ſur les hanches. Ces *airs* le font arrêter ſur les hanches, le font aller par fauts, & l'aſſurent dans la main. *Airs* violents. Le pas, le trot, le galop ne ſont pas comptés au nombre des *airs*. Un cheval qui a les *airs* relevés, eſt celui qui s'élève plus haut qu'au terre-à-terre; qui manie à courbettes, à croupades, à ballotades, à capriols. Il faut ménager un cheval qui ſe préſente de lui-même aux *airs* relevés; parce qu'ils le mettent en colère quand on le preſſe trop.

On donne le nom d'*airs* aux mouvements continués d'un cheval.

Les *airs bas* ſont ceux des chevaux qui manient près de terre: les *airs relevés*, ceux des chevaux dont les mouvements ſont détachés de terre.

DES *AIRS* BAS, (LA GUÉRINIERE.).

Des voltes.

Les anciens écuyers inventèrent les voltes pour

rendre leurs chevaux plus adroits dans les combats d'épée & de pistolet. Ils s'attachèrent à donner aux chevaux beaucoup d'obéissance & de vitesse sur le cercle, pour les rendre plus agiles & plus prompts à entourer diligemment & plusieurs fois la croupe, soit pour gagner celle de leur ennemi, ou pour éviter de laisser gagner la leur, en faisant toujours tête à celle de leur adversaire; dans la suite, on fit de cet exercice un manège de carrière, dans lequel on renferma davantage les hanches, pour faire voir la science du cavalier & l'adresse du cheval. C'est pourquoi on peut admettre deux sortes de voltes; celles qui servent au manège de guerre, & celles qui se font pour le plaisir de la carrière.

Dans les voltes qui représentent le combat, il ne faut point mener le cheval sur un quarré, ni aller de deux pistes; parce que, dans cette posture, on ne pourroit pas joindre la croupe de son ennemi: il faut que ce soit sur une piste ronde & tenir seulement une demi-hanche dedans, afin que le cheval soit plus ferme sur son derrière. Comme l'on tient ses armes dans la main droite, qu'on appelle pour cette raison *la main de l'épée*, il faut qu'un cheval de guerre soit très souple à droite; parce qu'il est rare qu'on change de main, à moins qu'on n'ait à faire à un gaucher.

A l'égard des voltes qui regardent le manège d'école, elles doivent se faire de deux pistes; sur un quarré, dont les quatre coins ou angles soient arrondies avec les épaules; ce qu'on appelle, *embrasser la volte*. Ce manège de deux pistes, est tiré de la coupe au mur; leçon après laquelle on commence à mettre un cheval sur les voltes renversées, qui servent de principe pour bien exécuter les voltes ordinaires.

Lors donc qu'un cheval sera obéissant aux deux mains la croupe au mur le long d'une muraille, il faudra, en renversant l'épaule dans chaque coin du manège, continuer de le tenir dans cette posture le long des quatre murailles, jusqu'à ce qu'il obéisse librement à chaque main. Il faut ensuite réduire le quarré long que forment les quatre murailles du manège dans un quarré étroit; comme il est représenté dans le plan de terre, en tenant la tête & les épaules vers le centre, & en renversant, ou plutôt en arrêtant les épaules au bout de chaque ligne du quarré, c'est-à-dire, à chaque coin, afin que les hanches puissent gagner l'autre ligne.

Quoique la tête & les épaules d'un cheval qu'on trote à la longe, ou qu'on élargit sur des cercles la croupe dehors, soient vers le centre, il ne faut pas croire pour cela que ce soient des voltes renversées, comme quelques cavaliers confondent: la différence est bien grande; car, lorsqu'on mène un cheval sur des cercles la tête dedans, la croupe dehors, ce sont les jambes de dedans qui s'élargissent, c'est-à-dire, qui passent par-dessus celles de dehors, ce qui est la leçon que nous avons donnée, pour préparer un cheval à aller l'épaule en dedans; mais, dans les voltes renversées, ce sont les jambes de dehors qui doivent passer & chevaller par-dessus celles de dedans, comme dans la croupe au mur; ce qui est bien plus difficile à faire exécuter au cheval, parce qu'il est plus raccourci & plus sur ses hanches dans cette dernière posture: c'est aussi pour cela qu'on ne lui demande ce manège, que lorsqu'il commence à bien connoître la main & les jambes, & qu'il va facilement de côté.

Toute la difficulté des voltes renversées consiste à plier le cheval à la main où il va, à faire marcher les épaules les premières, & à savoir les arrêter dans les quatre coins du quarré pour ranger les hanches sur l'autre ligne; ce que le cheval ne manquera pas d'exécuter facilement & en peu de temps, si auparavant il a été rendu souple & obéissant la croupe au mur, à laquelle leçon il faudra revenir, s'il se défend dans le quarré étroit, dans lequel on doit renfermer un cheval, pour faire ce qu'on appelle *volte renversée*.

Si-tôt que le cheval obéira librement, de deux pistes, aux deux mains, sur des quarrés larges & étroits à la leçon des voltes renversées, il faudra le mettre sur la volte ordinaire, en lui tenant la croupe vers le centre, & la tête & les épaules vis-à-vis, & à deux ou trois pieds en deçà de la muraille, en sorte que les épaules décrivent le plus grand quarré, & la croupe étant vers le centre, le plus petit. Il faut arrondir chaque coin avec les épaules, en portant & en tournant diligemment la main sur l'autre ligne, en tenant les hanches dans une ferme posture lorsqu'on tourne le devant; mais la piste des hanches doit être tout-à-fait quarrée. En portant ainsi un cheval de côté de coin en coin, il n'est jamais couché dans la volte ni entablé: ce dernier défaut est considérable, en ce qu'il estropie les hanches & ruine les jarrets d'un cheval: désordres que quelques hommes de cheval attribuent aux voltes en général: mais c'est sans doute des voltes entablées & acculées, dont ils entendent parler, car je ne crois pas qu'un cavalier sensé puisse tenir un pareil discours à l'occasion d'un *air* qui fait si bien paroître l'obéissance & la gentillesse d'un cheval; qui embellit son action, & qui donne une grace infinie au cavalier, lorsqu'il exécute bien ce manège.

Le savant M. de la Broue qui le premier a trouvé la justesse & la proportion des belles voltes, donne encore une excellente leçon pour préparer un cheval à cet *air*. C'est de le mener d'abord au pas d'école, droit & d'une piste sur les quatre lignes d'un quarré, la tête placée en dedans; & au bout de chaque ligne, lorsque les hanches sont arrivées dans l'angle qui forme la rencontre de l'autre ligne, de tourner les épaules jusqu'à

Digitized by Google

ce qu'elles ſoient arrivées ſur la ligne des hanches, comme on peut le voir dans le plan de terre. Cette leçon eſt d'autant meilleure, qu'elle maintient un cheval droit dans ſes jambes, & qu'elle lui donne une grande ſouplesſe d'épaules. Les pas faits par le droit, lui ôtent l'occaſion de ſe retenir & de s'acculer, & l'arrondiſſement des épaules au bout de chaque ligne du quarré, apprend à un cheval à tourner facilement; & les hanches en reſtant fermes & pliées dans ce mouvement, ſont occupées à ſoutenir l'action de l'épaule & du bras du dehors. La pratique de ces règles du quarré bien appropriées au naturel du cheval, en retenant ſur la ligne droite celui qui pèſe ou qui tire à la main; en chaſſant celui qui ſe retient, & en diligentant les épaules des uns & des autres dans chaque coin, ajuſte peu-à-peu & ſans violence, la tête, le col, les épaules & les hanches d'un cheval, ſans qu'il s'apperçoive preſque de la ſujetion où cette leçon ne laiſſe pas de le tenir.

Afin de pouvoir tourner plus facilement les épaules, & que les hanches ne s'échappent pas au bout de chaque ligne du quarré, il faut marquer un demi-arrêt, avant que de tourner le devant; &, après le demi-arrêt, il faut diligenter la main afin que l'action libre des épaules ne ſoit point empêchée; il faut auſſi que le cheval ſoit plié à la main où il va, afin qu'il porte enſemble la tête, la vue & l'action ſur la piſte & la rondeur de chaque coin de la volte. Lorſque le cheval ſera obéiſſant à cette leçon au petit pas d'Ecole, il faudra la lui faire faire au paſſage animé & relevé, pour enſuite la lui faire pratiquer au galop, toujours dans la même poſture, c'eſt-à-dire, droit d'épaules & de hanches, & plié à la main où il va. Chaque repriſe, ſoit au paſſage ou au galop, doit finir dans le centre de la volte, en tournant le cheval au milieu d'une des lignes du quarré, en l'avançant juſqu'au centre, & en l'arrêtant droit dans les jambes, après quoi on le deſcend.

Lorſque le cheval paſſagera librement d'une piſte ſur les quatre lignes du quarré; qu'il aura acquis, dans la même poſture, la facilité d'un galop uni, & dans un beau pli, aux deux mains; il faudra enſuite le paſſager de deux piſtes, en obſervant, comme nous l'avons dit pluſieurs fois, & comme on ne ſçauroit trop le répéter, de faire marcher les épaules les premières, afin de donner à l'épaule hors la volte, la facilité de faire paſſer le bras de dehors par-deſſus celui de dedans, ce qui eſt de la plus grande difficulté; car en retenant le libre mouvement des épaules, le cheval ſeroit couché & entablé dans la volte: il faut pourtant tenir les hanches un peu plus ſujettes & plus en dedans aux chevaux qui peſent ou qui tirent à la main, afin de les rendre plus légers du devant; mais il ne faut pas pour cela que la croupe marche avant les épaules: au contraire, ceux qui ont plus de légèreté que de force, ne doivent être ſi renfermés des hanches, afin qu'ils puiſſent marcher plus librement, en les maintenant toujours dans une action libre & avancée.

Il ne faut pas obſerver trop de juſteſſe dans les commencements qu'on travaille un cheval ſur les voltes; car il arriveroit que celui qui eſt naturellement impatient, entreroit dans une inquiétude qui occaſionneroit beaucoup de déſordres, & que celui qui eſt pareſſeux & d'humeur flegmatique, aſſoupiroit ſa vigueur & ſon courage. On ne doit pas non plus rechercher d'abord ſur les voltes, un cheval qui a eu quelques jours de repos; il arriveroit qu'étant trop gai, il ſe ſerviroit de ſes reins & ſe détendroit. Il faut étendre au galop d'une piſte ces ſortes de chevaux, juſqu'à ce qu'ils ayent paſſé leur gaieté & baiſſé leur rein; c'eſt pourquoi il eſt de la prudence d'un habile cavalier d'interrompre l'ordre des proportions qui regardent la juſteſſe, & de revenir aux premières règles, lorſqu'il arrive le moindre déſordre.

Il faut longtemps paſſager un cheval ſur les voltes de deux piſtes, avant de le faire galopper dans cette poſture; & lorſqu'on le ſentira ſouple & aiſé, pour le peu qu'on l'anime, il prendra de lui-même un galop raccourci, diligent, & coulé ſur les hanches, qui eſt le vrai galop des voltes.

On appelle voltes redoublées, celles qui ſe font pluſieurs fois de ſuite à la même main; mais il faut qu'un cheval ait acquis beaucoup de liberté, qu'il ſoit en haleine, & qu'il comprenne bien les juſtes proportions de cet exercice, avant que de le faire redoubler ſur les voltes; car une leçon trop forte confondroit ſes eſprits & ſa vigueur: c'eſt pourquoi il faut, dans les commencements, à chaque fin de volte, l'arrêter & le careſſer un peu afin de raſſurer ſa mémoire & ſes forces, & de lui donner le temps de reprendre haleine. On doit auſſi le changer de main & de place pour lui ôter l'appréhenſion que pourroit lui cauſer cette ſujetion.

Les changements de main ſur les voltes, ſe font de deux manières, tantôt en dehors, tantôt en dedans.

Pour changer de main en dehors de la volte, il faut ſimplement lui placer la tête, & le plier à l'autre main; & en lui faiſant fuir la jambe de dedans, qui devient alors jambe de dehors, il ſe trouvera avoir changé de main.

Le changement de main dans la volte, ſe fait en tournant le cheval ſur le milieu d'une des lignes du quarré, le portant enſuite en avant ſur une ligne droite vers le centre de la volte, & en le rangeant enſuite de côté juſqu'à l'autre ligne, pour le placer & reprendre à l'autre main. Lorſque ce dernier changement de main commence & finit les hanches dedans, on l'appelle, *demi-volte dans la volte*.

A l'égard de la largeur d'une volte, elle doit ſe proportionner à la taille & à la longueur d'un cheval; parce qu'un petit cheval ſur un grand quarré, & un grand cheval ſur un petit auroient

Digitized by Google

mauvaise grace. Les hommes de cheval ont trouvé une juste proportion, en donnant l'espace de deux longueurs de cheval, d'une piste à l'autre des pieds de derrière ; en sorte que le diamètre d'une volte régulière doit être compoſé de quatre longueurs de cheval.

DES DEMI-VOLTES.

La demi-volte eſt un changement de main étroit les hanches dedans, qui ſe fait, ou dans la volte, comme nous venons de le dire, ou au bout d'une ligne droite. Une demi-volte doit être compoſée de trois lignes ; dans la première, on fait aller un cheval de côté deux fois ſa longueur, ſans avancer ni reculer ; on tourne enſuite les épaules ſur une ſeconde ligne d'égale longueur, & après l'avoir tourné ſur la troiſième ligne, on porte un peu le cheval en avant, & l'on ferme la demi-volte en arrivant des quatre jambes ſur la ligne de la muraille pour reprendre à l'autre main. La raiſon pour laquelle il faut que le cheval, en finiſſant la demi-volte, arrive des quatre pieds ſur la même ligne ; c'eſt qu'autrement la demi-volte ſeroit ouverte, & le derrière étant élargi & écarté de la piſte des pieds de devant, le cheval ne reprendroit en avant qu'avec la hanche de dedans & non avec les deux, ce qui le ſeroit abandonner ſur les épaules. Il faut donc, à la fin de chaque changement de main, on de chaque demi-volte, que le cheval arrive droit, afin qu'il puiſſe ſe ſervir de ſes deux hanches enſemble, pour chaſſer le devant & le rendre léger.

Avant que de commencer une demi-volte, il faut marquer un demi-arrêt, le contre-poids du corps un peu en arrière, afin que le cheval ſe mette ſur les hanches : il ne faut pas que la parade ſoit foible ni défunie, mais vigoureuſe & nette autant que le permet la nature du cheval, afin que la demi-volte ſoit également fournie d'air, de juſteſſe & de vigueur.

Il ne faut point mettre un cheval ſur les demi-voltes, qu'il ne ſçache auparavant paſſager librement ſur la volte entière, parce que, dans une proportion de terrein plus étroite, il pourroit ſe ſerrer & s'acculer ; ce qui n'arriveroit pas, s'il a été confirmé dans un paſſage d'une piſte, animé & relevé, ſur les quatre lignes du quarré de la volte ; & lorſqu'il ſe couche ou le retient, il faut le chaſſer en avant ; & de même s'il s'abandonne trop ſur la main & ſur les épaules, il faudra le reculer. Lorſqu'il obéira au paſſage ſur la demi-volte, il faudra l'animer à la fin de la troiſième ligne, pour lui faire faire quatre ou cinq temps de galop raccourci, bas & diligent, enſuite le flatter ; & quand on le ſentira bien diſpoſé, il faudra commencer & finir la demi-volte au galop.

Tant dans les voltes que dans les demi-voltes, il faut ſouvent varier l'ordre de la leçon, en changeant de main de place ; car ſi on faiſoit toujours les demi-voltes dans le même endroit, le cheval préméditant la volonté du cavalier, voudroit les faire de lui-même.

S'il arrive que le cheval réſiſte aux règles de la proportion & de la juſteſſe des voltes & des demi-voltes, il faudra le remettre l'épaule en dedans & la croupe au mur ; par ce moyen il paſſera ſa colère & diminuera ſa fougue ; mais ces déſordres n'arrivent qu'à ceux qui ne ſuivent pas la nature, & qui veulent trop preſſer les chevaux & les dreſſer trop vite : il faut, au contraire, les faire venir à force d'aiſance & de ſoupleſſe, & non par la violence ; car à meſure qu'un cheval devient ſouple, & qu'il comprend la volonté du cavalier, il ne demande qu'à obéir, à moins qu'il ne ſoit d'un naturel abſolument rebelle, auquel cas, il ne faut point lui demander de manége régulier, mais une ſimple obéiſſance, de laquelle on puiſſe tirer le ſervice à quoi on le deſtine & qui convient à ſa diſpoſition.

DES PASSADES.

La paſſade eſt, comme nous l'avons expliqué dans le chapitre des mouvements artificiels, une ligne droite ſur laquelle un cheval paſſe & repaſſe (ce qui lui a donné le nom de paſſade) aux deux bouts de laquelle ligne on fait un changement de main ou une demi-volte.

La ligne de la paſſade doit être d'environ cinq longueurs de cheval, & les demi-voltes ne doivent avoir qu'une longueur dans leur largeur ; en ſorte qu'elles ſont plus étroites de la moitié qu'une demi-volte ordinaire ; parce que comme ce manége eſt fait pour le combat, lorſqu'un cavalier a donné un coup d'épée à ſon ennemi, plutôt il peut retourner ſon cheval après cette action, plutôt il eſt en état de repartir & de fournir un nouveau coup. Ces ſortes de demi-voltes de combat ſe font auſſi en trois temps ; & le dernier doit fermer la demi-volte : il faut qu'un cheval ſoit raccourci & ſur les hanches en tournant, afin d'être plus ferme ſur ſes pieds de derrière, & de ne pas gliſſer : le cavalier en eſt auſſi plus à ſon aiſe & mieux en ſelle.

Il y a deux ſortes de paſſades. Celles qui ſe font au petit galop, tant ſur la ligne de la paſſade que ſur les demi-voltes ; & celles qu'on appelle furieuſes, dans leſquelles on part à toutes jambes, depuis le milieu de la ligne droite, juſqu'à l'endroit où l'on marque l'arrêt pour commencer la demi-volte : ainſi dans les paſſades furieuſes après avoir fini la demi-volte, on continue d'aller au petit galop juſqu'au milieu de la ligne droite, tant pour s'affermir dans la ſelle, que pour examiner les mouvements de ſon ennemi, ſur lequel on échappe ſon cheval en partant de viteſſe ; & on le raſſemble enſuite pour l'autre main.

Quand le cheval ſera obéiſſant aux paſſades de long de la muraille, & qu'il changera de pied facilement & ſans ſe défunir en finiſſant chaque demi-volte,

Digitized by Google

demi-volte, il faudra les lui faire faire sur la ligne du milieu du manège ; car comme cet exercice est fait pour le combat, il faut qu'il se fasse en liberté, afin de pouvoir aller à la rencontre de son ennemi.

On fait aussi dans un manège des passades, dont les demi-voltes sont de la largeur des demi-voltes ordinaires ; & alors ce n'est plus un manège de guerre, mais d'école, qui se fait pour le plaisir, ou pour élargir un cheval qui se serre trop ; de même qu'on fait aussi la ligne de la passade plus ou moins longue, selon que le cheval s'abandonne ou se retient, afin de le rendre toujours attentif à l'action des jambes & de la main du cavalier.

Quoique ce manège soit aussi beau que difficile à exécuter, nous n'entrerons pas dans un plus grand détail, puisqu'on y emploie les mêmes règles que dans celui des voltes, dont nous venons de parler : si le cheval refuse d'obéir, ce sera ou mauvaise nature, ou faute de soupleſſe & d'obéiſſance, auquel cas, il faudra avoir recours aux principes que nous avons établis.

De la Pirouette.

Une pirouette n'eſt autre choſe qu'une volte dans la longueur du cheval ſans changer de place : les hanches reſtent dans le centre, & les épaules fourniſſent le cercle. Dans cette action la jambe de derrière de dedans ne ſe lève point, mais tourne dans une place, & ſert comme de pivot, autour duquel les trois autres jambes & tout le corps du cheval tournent.

La demi-pirouette eſt une demi-volte dans une place & dans la longueur du cheval ; c'eſt une eſpèce de changement de main, qui ſe fait en tournant un cheval de la tête à la queue, les hanches reſtant dans une même place.

Les paſſades & les pirouettes, de même que les voltes & les demi-voltes, ſont des manèges de guerre, qui ſervent à ſe retourner promptement de peur de ſurpriſe ; à prévenir ſon ennemi, à éviter ſon attaque, ou à l'attaquer avec plus de diligence.

Il ſe trouve peu de chevaux qui puiſſent fournir pluſieurs pirouettes de ſuite avec la même égalité, qui eſt la beauté de cet *air*, parce qu'il y en a peu qui aient les qualités qui conviennent à cet exercice, dans lequel un cheval doit être extrêmement libre d'épaules, très-ferme, & aſſuré ſur les hanches. Ceux, par exemple, qui ont l'encolure & les épaules trop charnues, ne ſont pas bons pour ce manège.

Avant que de diligenter un cheval au galop à pirouettes, il faut lui faire faire d'abord quelques demi-pirouettes au pas à chaque main, tantôt dans une place, tantôt dans une autre ; & à meſure qu'il obéit ſans déſordre, on le raſſemble au paſſage, & on lui en demande d'entieres ; enſorte que ſans déranger les hanches, la tête & les épaules ſe retrouvent à la fin de la pirouette dans l'endroit d'où elles ſont parties : par ce moyen, il acquért bientôt la facilité de les faire au galop.

Si un cheval après avoir été rendu ſuffiſamment ſouple & obéiſſant, ſe défend à cet *air*, ceſt une preuve que ſes hanches ne ſont pas aſſez bonnes pour ſoutenir ſur ſon derrière toutes les parties de devant, & le poids du cavalier ; mais s'il a les qualités requiſes, il fournira avec le temps, autant de pirouettes que la prudence du cavalier l'exigera.

Pour changer de main à pirouettes, il faut promptement placer la tête à l'autre main, & ſoutenir de la jambe de dehors, pour empêcher la croupe de ſortir du centre ; mais il ne faut pas que le cheval ſoit autant plié dans cet *air*, que ſur la volte ordinaire ; parce que ſi la tête étoit trop dedans, la croupe ſortiroit du centre en pirouettant.

On varie les pirouettes ſuivant la diſpoſition du cheval : on en fait quelquefois dans le milieu d'un changement de main ſans interrompre l'ordre de la leçon, que l'on continue à l'ordinaire : mais ce qui fait bien voir l'obéiſſance & la juſteſſe d'un cheval, c'eſt lorſqu'en maniant ſur les voltes, on étrécit de plus en plus le cheval juſqu'à ce qu'il ſoit arrivé au centre de la volte, où on lui fait faire tout d'une haleine autant de pirouettes que ſa reſſource & ſon haleine lui permettent d'en fournir.

Du Terre-à-terre.

Suivant la définition de M. le Duc de Newcaſtle, qui eſt très juſte, le terre-à-terre eſt un galop en deux temps, de deux piſtes, beaucoup plus racourci & plus raſſemblé que le galop ordinaire, & dont la poſition des pieds eſt différente, en ce qu'un cheval lève les deux jambes de devant enſemble, & les poſe de même à terre ; les pieds de derrière accompagnent ceux de devant d'un même mouvement, ce qui forme une cadence triſte & baſſe, dans laquelle il marque tous les temps avec un fredon de hanches, qui part comme d'une eſpèce de reſſort. Pour en avoir une idée encore plus nette, il faut ſe figurer cet *air* comme une ſuite de petits ſauts fort bas, près de terre, le cheval allant toujours un peu en avant & de côté ; comme les hanches dans cette poſture n'avancent pas tant ſous le ventre qu'au galop, c'eſt ce qui en rend l'action plus triſte, plus baſſe & plus déterminée.

Il faut encore obſerver qu'au terre-à-terre, le cheval eſt plus appuyé ſur les jambes de dehors que ſur celles de dedans, leſquelles ſont un peu plus avancées, & entament le chemin, mais pas tant qu'au galop : & comme la croupe eſt fort aſſujettie dans un *air* ſi preſſé & ſi triſte des hanches, il ſe trouve être plus élargi du devant que du derrière, ce qui met l'épaule de dehors un peu en arrière & donne la liberté à celle de dedans.

Il eſt aiſé de juger par la ſujétion où cet *air* tient un cheval, que cet exercice ne laiſſe pas d'être violent, & que peu de chevaux ſont capables de l'exécuter avec toute la juſteſſe & toute la netteté

Digitized by Google

nécessaires. Il faut qu'un cheval soit bien nerveux & bien souple pour lui demander ce manège : ceux qui ont moins de force & de pratique que de légéreté & de courage, craignent la sujétion des règles si recherchées ; aussi les vrais hommes de cheval regardent ce manège, qui est devenu très-rare, comme la pierre de touche, par laquelle on voit la science d'un cavalier & l'adresse d'un cheval.

Il ne faut pas tomber dans l'erreur de ceux qui donnent indifféremment le nom de terre-à-terre à l'allure des chevaux qui manient bas & trainent un mauvais galop près de terre, sans aucune action tride qui presse & détermine leurs hanches à former cette cadence serrée & diligente, dont le seul fredon fait voir la différence du vrai terre-à-terre au mauvais galop. Souvent faute de sçavoir la véritable définition de chaque *air* de manège, on n'est pas en état, ni de juger de la capacité d'un cheval, ni par conséquent de lui donner l'*air* qui convient à sa disposition. Cette erreur de confondre ainsi les *airs* qui sont l'ornement des beaux manèges, fait attribuer à quelques cavaliers, dont la plus grande capacité consiste en routine, un prétendu sçavoir, qui n'existe que dans leur fussisance mal fondée & dans l'aveugle admiration de ceux qui les prônent sans aucune connoissance dans l'art de la cavalerie.

Comme la perfection du terre-à-terre, est d'avoir la hanche de dehors serrée, il faut dans les voltes à cet *air*, que le quarré soit encore plus parfait qu'à celles qui se font au simple galop de deux pistes ; mais il faut prendre garde dans les coins, que la jambe de derrière de dedans n'aille pas avant les épaules ; car alors le cheval étant trop élargi des hanches, il seroit entablé, & pourroit faire un élan en forçant la main du cavalier pour se tirer de cette fausse position. On doit aussi prendre garde de n'avoir pas la main trop haute, car il ne pourroit pas aller bas & tride, ni couler également vite.

Les fautes les plus ordinaires qu'un cheval fait en maniant terre-à-terre, sont de s'acculer, de lever trop le devant, ou de trainer les hanches : il faut lorsque quelqu'un de ces désordres arrive, déterminer le cheval en avant avec les éperons, afin de le corriger, de l'avertir de le tenir plus ensemble, & de diligenter davantage sa cadence ; & comme dans cet exercice, les parties du cheval sont extrêmement travaillées, il faut toujours sentir en quel état d'obéissance il tient ses forces & son courage pour finir la reprise avant que la lassitude lui donne occasion de se défendre.

Les règles pour dresser un cheval au terre-à-terre, se tirent de la connoissance qu'on a de son naturel, & de la disposition qu'on lui trouve pour cet *air* ; laquelle on connoit facilement, lorsqu'après avoir été affoupli dans les règles, en le recherchant & en le rassemblant, il prend de lui-même ce fredon de hanches dont nous venons de parler ; il aura sans doute de la disposition pour exécuter ce manège ; mais il faut bien ménager ses ressorts, sur-tout dans les commencemens, en ne lui demandant que quatre demi-voltes de suite au plus, qu'il fournira aisément, s'il a été préparé par les principes qui doivent le conduire à cette leçon. A mesure que ses forces & son haleine le rendront plus souple & plus dispos, on pourra, après qu'il aura fourni quatre demi-voltes, c'est-à-dire, deux à chaque main, le délasser au petit galop lent & écouté, pour le rassembler ensuite sur le quarré du milieu de la place, & le rechercher sur deux ou trois voltes de son *air* ; puis le finir & le descendre.

DES *AIRS* RELEVÉS.

Nous avons dit que tous les sauts qui sont plus détachés de terre que le terre-à-terre, & qui sont en usage dans les bonnes écoles, s'appellent *airs relevés*. Ils sont au nombre de sept ; sçavoir, la pesade, le mézair, la courbette, la croupade, la balotade, la cabriole & le pas &-le saut.

Avant que d'entrer dans le détail des règles qui conviennent à chacun de ces *airs*, il est, ce me semble, à propos d'examiner quelle nature de chevaux il faut choisir pour cet usage ; quelles qualités un cheval doit avoir pour résister à la violence des sauts ; & quels sont ceux qui n'y ont point de disposition.

Il faut qu'un cheval ait une inclination naturelle & qu'il se présente de lui-même à quelqu'*air*, pour en faire un bon sauteur, autrement on perdroit son temps, on le rebuteroit & on le ruineroit au lieu de le dresser. Une erreur qui n'est que trop ordinaire, c'est de croire que la grande force est absolument nécessaire dans un sauteur. Cette extrême vigueur, qu'ont certains chevaux, les rend roides & mal-adroits, leur fait faire des sauts & des contre-temps qui les épuisent, ce qui incommode extrêmement un cavalier, parce qu'ordinairement ces sauts désunis & sans règle font accompagnés d'efforts violens que leur suggère leur malice. Les chevaux de ce caractère doivent être confinés dans les piliers, où une continuelle routine de sauts d'école les punit assez de leur mauvais naturel. Un cheval qui est doué de médiocre force, & qui a beaucoup de courage & de légéreté, est incomparablement meilleur, parce qu'il donne ce qu'il peut de bonne volonté, & qu'il dure longtemps dans son exercice ; au lieu que celui qui a beaucoup de force & de mauvaise volonté, se trouve usé avant que d'être dressé, par les remèdes violens qu'il faut employer pour dompter sa rebellion. Il se trouve encore certains chevaux qui, avec des hanches un peu foibles, ne laissent pas de former des sauteurs passables, parce qu'ils aiment mieux s'élever & se détacher de terre, que de s'asseoir sur les hanches.

On appelle un cheval de bonne force, celui qui est nerveux & léger ; qui distribue ses forces naturellement, uniment & de bonne grace ; qui a l'appui de la bouche léger & assuré ; qui a les mem-

Digitized by Google

bres forts, les épaules libres, les boulets, les paturons, & les pieds bons, & qui eſt de bonne volonté.

Ceux qui n'ont point de diſpoſition pour les *airs relevés*, ſont ceux qui ſont trop ſenſibles, impatiens & colères; qui entrent facilement en fougue & en inquiétude; ſe ſerrent, trépignent & refuſent de ſe lever. Il y en a d'autres qui crient par malice & par poltronnerie, quand on les recherche; qui font des ſauts déſordonnés qui témoignent leur vice, & l'envie qu'ils ont de jetter leur homme par terre: il y en a encore d'autres qui pêchent pour avoir les pieds douloureux ou défectueux, & en retombant à terre, la douleur qu'ils reſſentent les empêche de fournir un nouveau ſaut: ceux qui ont la bouche fauſſe & l'appui foible, ont preſque toujours la tête en déſordre à la deſcente de chaque ſaut, ce qui eſt très-déſagréable: ainſi quand on trouve un cheval qui a quelqu'une de ces imperfections, il ne faut point ſonger à en faire un ſauteur.

Il y a encore une choſe à examiner; c'eſt lorſqu'on a rencontré un cheval de bonne force & de bonne diſpoſition, de ſavoir juger quelle nature de ſaut lui eſt propre, afin de ne le point forcer à un *air* qui ne convient ni à ſon naturel, ni à ſa diſpoſition; & avant que de lui former cet *air*, il faut qu'il ait été aſſoupli & rendu obéiſſant aux leçons dont nous avons donné les principes. Entrons préſentement dans le détail de chaque *air*.

Des Peſades.

La peſade, comme nous l'avons déja définie, eſt un *air* dans lequel le cheval lève le devant fort haut & dans une place, tenant les pieds de derrière fermes à terre ſans les avancer ni les remuer. Ce n'eſt point à proprement parler un *air relevé* que la peſade, puiſque le derrière n'accompagne point le devant, comme dans les autres *airs*, & ne ſe détache point de terre; mais comme on ſe ſert de cette leçon pour apprendre à un cheval à lever légérement le devant, à plier les bras de bonne grace, & à s'affermir ſur les hanches, pour le préparer à fauter avec plus de liberté, on le met à la tête de tous les *airs relevés*, comme en étant le fondement & la première règle. On ſe ſert encore de la peſade pour corriger le défaut de ceux qui, dans les *airs* de mézair & de courbette, battent la pouſſière en maniant trop près de terre, & en brouillant leur *air* avec les jambes de devant: c'eſt auſſi pour cela qu'à la fin d'un droit de courbettes, on a coutume de faire la dernière haute du devant & dans une place, ce qui n'eſt autre choſe qu'une peſade; & que l'on fait non-ſeulement pour la grace de l'arrêt, mais encore pour entretenir la légéreté du devant.

Il ne faut pas confondre la peſade avec le contretemps que font les chevaux qui ſe cabrent, quoique ceux-ci lèvent auſſi le devant fort haut & qu'ils demeurent le derrière à terre: la différence en eſt bien grande; car dans l'action que fait le cheval, lorſqu'il lève à peſade, il doit être dans la main & plier les hanches & les jarrets ſous lui, ce qui l'empêche de lever le devant plus haut qu'il ne doit; & dans la pointe que fait un cheval qui ſe cabre, il eſt étendu roide ſur les jarrets, hors de la main, & en danger de ſe renverſer.

Il ne faut point faire faire de peſades à un cheval, qu'il ne ſoit ſouple d'épaules, obéiſſant à la main & aux jambes, & confirmé au piaſer; & lorſqu'il eſt à ce point d'obéiſſance, on l'anime de la chambrière dans les piliers, en le touchant légérement de la gaule ſur les jambes de devant, dans le temps qu'il donne dans les cordes & qu'il avance les hanches ſous lui: pour le peu qu'il ſe lève, il faut l'arrêter & le flatter; & à meſure qu'il obéira, on le touchera plus vivement, afin qu'il lève plus haut le devant. Comme dans tous les *airs relevés*, un cheval doit plier les bras de manière que les pieds ſe retrouſſent preſque juſqu'au coude, (ce qui lui donne beaucoup de grace), il faut corriger la vilaine action de ceux qui, au lieu de plier les genoux, allongent les jambes en avant, en croiſant les pieds l'un par-deſſus l'autre: ce défaut qu'on appelle *jouer de l'épinette*, eſt aiſé à corriger en le châtiant de la gaule ou du fouet, & en lui en appliquant fort ſur les genoux & ſur les boulets. Un autre défaut, c'eſt lorſqu'un cheval ſe lève de lui-même, ſans qu'on le lui demande; le châtiment pour ceux-ci, eſt de les faire ruer: c'eſt ainſi qu'on corrige un défaut par ſon contraire; & pour éviter qu'il ne continue ce déſordre, il faut toujours commencer chaque repriſe par le piaſer, lui demander enſuite quelque peſade & finir par le piaſer. Cette variété de leçon rendra un cheval attentif à ſuivre la volonté du cavalier.

Lorſqu'il obéira facilement dans les piliers à l'*air* de peſades, il faut enſuite le monter, & en le paſſageant en liberté, lui en demander une ou deux dans une place ſans qu'il ſe traverſe, & après la dernière, marcher deux ou trois pas en avant. Si en retombant des pieds de devant à terre, il s'appuie ou tire à la main, il faut le reculer, lever enſuite une peſade, & le careſſer s'il obéit. Si au contraire, il ſe retient & s'acule, au lieu de lever le devant, on doit le chaſſer en avant; & lorſqu'il prend bien les jambes, marquer un arrêt ſuivi d'une peſade, en ſe contentant de peu; car comme les chevaux les plus ſages marquent toujours quelque ſentiment de colère, lorſqu'on commence à les mettre aux *airs relevés*, il ne faut pas tirer d'eux autant de temps de leur *air* qu'ils pourroient en fournir, parce qu'il arriveroit qu'ils s'endurciroient, perdroient l'habitude de tourner facilement, & même ſe ſerviroient de leur *air* pour ſe défendre, en ſe levant lorſqu'on ne leur demande pas: ainſi on doit dans les commencemens les ménager beaucoup, & prendre garde qu'ils ne tombent dans aucun de ces vices, qui pourroient les rendre rétifs.

Digitized by Google

Du Mézair.

Le mézair, comme le définiſſent fort bien quelques écuyers, n'eſt autre choſe qu'une demi-courbette, dont le mouvement eſt moins détaché de terre, plus bas, plus vite, & plus avancé que la vraie courbette; mais auſſi plus relevé & plus écouté que le terre-à-terre.

Il eſt aiſé de voir dans les piliers, ſi un cheval a plus de penchant pour le mézair que pour tout autre ſaut; parce que ſi la nature lui a donné de l'inclination pour cet *air*, lorſqu'on le recherchera, il ſe préſentera de lui-même dans une cadence plus relevée que le terre-à terre, & plus tride que la courbette: & quand par pluſieurs leçons réitérées, on aura reconnu ſa diſpoſition, il faudra le confirmer dans cet *air*, en ſe ſervant des mêmes règles que pour les peſades, c'eſt-à-dire, commencer chaque repriſe par le piaſer, ſuivi de quelques temps de mézair, en ſe ſervant de la gaule devant, & de la chambrière derrière; & ainſi alternativement. Lorſqu'on jugera à propos de lui faire pratiquer cette leçon en liberté, il faut, après l'avoir paſſagé d'une piſte, le raſſembler pour le faire aller de ſon *air*, ſoit dans le changement de main, ſoit dans la demi-volte, toujours de deux piſtes; car il n'eſt pas d'uſage d'aller d'une piſte au mézair, ni au terre-à-terre.

Les aides les plus utiles & les plus gracieuſes dont on ſe ſert, pour faire aller un cheval à mézair, c'eſt de toucher légèrement & de bonne grace, de la gaule ſur l'épaule de dehors, en l'aidant & le ſecourant des gras de jambes. Lorſque la croupe n'accompagne point aſſez le devant, on croiſe la gaule ſous main pour toucher ſur la croupe, ce qui fait rabattre le derrière plus tride.

Si le cheval tombe dans les défauts ordinaires à preſque tous les chevaux qu'on dreſſe aux *airs* détachés de terre, qui ſont, ou de retenir leur force, ou de s'abandonner trop ſur la main, ou de manier de ſoi même ſans attendre les aides du cavalier, il faut y apporter les remèdes ci-deſſus, & les employer avec le jugement, la prudence, & la patience qui ſont néceſſaires à un homme de cheval.

On doit encore dans cet *air*, obſerver la même proportion de terrain qu'au terre-à-terre, c'eſt-à-dire, le tenir dans le juſte eſpace des voltes & des demi-voltes; car comme ces *airs* ont beaucoup de rapport l'un à l'autre, & qu'ils forment un manège ſerré & tride, la poſture du cheval doit être la même dans ces deux *airs*.

Des Courbettes.

La courbette eſt un ſaut plus relevé de devant, plus écouté & plus ſoutenu que le mézair. Les hanches doivent rabattre & accompagner le devant d'une cadence égale, tride & baſſe, dans l'inſtant que les jambes de devant retombent à terre. Il y a donc cette différence entre le mézair & la courbette; que dans le premier, le cheval eſt moins détaché de terre du devant, & qu'il avance & diligente plus la cadence de ſon *air* que pour la courbette, dans laquelle il eſt plus relevé, plus ſoutenu du devant, & qu'il rabat les hanches avec plus de ſujétion, en ſoutenant le devant plus longtemps en l'*air*. Il faut remarquer qu'au galop, au terre-à-terre, & à la pirouette, le cheval porte ſes jambes l'une devant l'autre, tant du devant que du derrière; mais au *mézair*, aux courbettes, & à tous les autres *airs relevés*, elles doivent être égales & n'avancer pas plus l'une que l'autre, lorſqu'elles ſe poſent à terre, ce qui ſeroit un grand défaut, qu'on appelle *trainer les hanches*.

Outre la diſpoſition naturelle qu'un cheval doit avoir pour bien aller à courbettes, il faut encore beaucoup d'art pour l'acheminer & le confirmer dans cet *air*, qui eſt de tous ceux qu'on appelle *relevés*, le plus à la mode & le plus en uſage; parce que c'eſt un ſaut gracieux dans un manège, qui, ſans être rude, prouve la bonté des hanches d'un cheval, & fait paroître un cavalier dans une belle poſture. Cet *air* étoit fort en uſage autrefois parmi les officiers de cavalerie, qui ſe piquoient d'avoir des chevaux dreſſés, ſoit à la tête de leur troupe, ou dans des jours de parade; on leur voyoit de temps à autre détacher quelques belles courbettes, qui ſervoient autant à animer un cheval, lorſqu'il rallentiſſoit la nobleſſe de ſon pas, qu'à le tenir dans ſon obéiſſance, & à lui donner enſuite un pas plus relevé, plus fier & plus léger.

Il ne faut point demander de courbettes à un cheval qu'il ne ſoit obéiſſant au terre-à-terre & au mézair; car un bon terre-à-terre & un véritable mézair ſont plus de la moitié du chemin pour arriver à la courbette, au cas qu'un cheval ait de la diſpoſition pour aller à cet *air*. Ceux qui n'y ſont pas propres, ſont les chevaux pareſſeux, peſans, ou ceux qui retiennent leurs forces par malice: & de même ceux qui ſont impatiens, inquiets & pleins de feu & de fougue; parce que tous les *airs relevés* augmentent la colère naturelle de ces ſortes de chevaux, leur font perdre la mémoire & leur ôtent l'obéiſſance: il faut donc que celui qu'on deſtine à cet exercice, ſoit nerveux, léger & vigoureux; & avec cela, ſage, docile & obéiſſant.

Quand avec ces qualités, on verra dans les piliers, que l'*air* favori d'un cheval eſt celui de la courbette, il faut, après lui avoir appris à bien détacher le devant par le moyen des peſades, lui animer enſuite les hanches avec la chambrière pour faire rabattre la croupe & baiſſer le devant, afin qu'il prenne la juſte cadence & la vraie poſture de ſon *air*. Lorſqu'il y ſera en quelque ſorte réglé, & qu'il en fournira quatre ou cinq de ſuite ſans déſordre, & dans les règles, il faut commencer à lui en faire faire quelques-unes en liberté, ſur la ligne du milieu du manège, & non le long de la muraille; car ceux que l'on accoutume à lever le long du mur, ne vont que de routine, & ſe dé-

Digitized by Google

rangent quand on leur demande la même chose ailleurs. On ne doit pas demander dans les commencemens plusieurs courbettes de suite ; mais en faisant passager & piaser un cheval sur la ligne droite, lorsqu'on le tient bien ensemble & dans un bon appui, on lui en derobe deux ou trois bien détachées & bien ecouées ; on continue ensuite quelques pas de passage, & on le finit par deux ou trois temps de piafer ; parce qu'il arriveroit que si on finissoit le dernier temps par une courbette, le cheval se serviroit de cet *air* pour se défendre.

Pour bien aider un cheval à courbettes, il faut que le temps de la main soit prompt & agile, afin de lever le devant : les jambes du cavalier doivent suivre le temps des courbettes sans trop le chercher ; car un cheval prend naturellement son temps & sa cadence propre, quand il commence à s'ajuster. On ne doit point sur-tout roidir les jarrets, parce qu'en l'aidant trop vivement, il se presseroit trop ; il faut au contraire, être souple depuis les genoux jusqu'aux étriers, & avoir la pointe du pied un peu basse, ce qui lâche les nerfs : le seul mouvement du cheval, lorsqu'on garde l'équilibre dans une posture droite & aisée, fait que les gras de jambes aident le cheval sans les approcher, à moins qu'il ne se retienne, auquel cas, il faut se servir plus vigoureusement de ses aides & se relâcher ensuite.

Les courbettes doivent être ajustées au naturel du cheval, celui qui a trop d'appui, doit les faire plus courtes & plus soutenues sur les hanches ; & celui qui se retient, doit les avancer davantage ; autrement les uns deviendroient pesans & forceroient la main, & les autres pourroient devenir réfifs. Pour remédier à ces défauts, on leur met souvent l'épaule en dedans au passage : cette leçon les entretiendra dans la liberté qu'ils doivent avoir pour obéir facilement à leur *air*.

Lorsqu'un cheval obéira librement & sans se traverser sur la ligne droite à courbettes, il faudra pour le préparer à aller sur les voltes de son *air*, le promener sur le quarré que nous avons donné pour règle des voltes de galop ; & lorsqu'on le sentira droit au passage & dans la balance des talons sur les quatre lignes du quarré, il faut de temps à autre lui détacher quelque courbette, excepté dans les coins du quarré, où on ne doit pas le lever, mais tourner les épaules librement sur l'autre ligne, sans que la croupe se dérange ; car si on vouloit le lever en tournant, il s'endurciroit & s'aculeroit. Lorsqu'il exécutera bien cette leçon sur ces quatre lignes & qu'il sera assez avancé & assez en haleine pour fournir tout le quarré à courbettes, on pourra commencer à lui apprendre à en faire les hanches dedans ; & pour cela, il faut le passager la croupe au mur, & dans cette attitude, lui tirer une ou deux courbettes de deux pistes : elles ne se font point en l'aidant quand il est en l'*air*, mais dans l'instant qu'il retombe des pieds de devant à terre, on l'aide de la jambe de dehors, pour le porter en temps de côté, ensuite une courbette avec les deux gras de jambes, en le soutenant de la main, & ainsi de suite un pas de côté suivi d'une courbette. Lorsqu'il ira bien la croupe au mur, il faudra le mettre sur le quarré dans le milieu de la place, & en le tenant de deux pistes, l'accoutumer à lever de son *air* dans cette posture, en proportionnant la force de cette leçon à son obéissance & à sa disposition. On ne doit pas tenir autant les hanches dedans sur les voltes à courbettes, qu'au terre-à-terre & au mézair ; car si la croupe étoit trop assujettie, il ne pourroit pas rabattre les hanches avec assez de liberté ; c'est pourquoi il ne faut seulement tenir qu'un peu plus que la demi-hanche dedans. On ne doit pas non plus plier un cheval autant sur les volres à courbettes qu'au galop & au terre-à-terre, il doit regarder seulement d'un œil dans la volte ; & lorsqu'on fait des courbettes par le droit, d'une piste, il ne faut pas qu'il soit du tout plié, mais droit de tête, d'épaules & de hanches.

Outre les courbettes sur les voltes, il s'en fait encore de deux autres manières, qui sont, la croix à courbettes, & la sarabande à courbettes.

Pour accoutumer un cheval à faire la croix à courbettes, il faut le passager d'une piste sur la ligne droite, d'environ quatre longueurs de cheval, le reculer après sur la même ligne, revenir ensuite jusqu'au milieu de la ligne droite, le porter après de côté sur le talon droit environ deux longueurs de cheval, ensuite de côté sur le talon gauche encore deux longueurs au-delà du milieu de la ligne droite ; on revient enfin de côté sur le talon droit finir au milieu de la ligne, où on l'arrête & on le flatte. Lorsqu'il fait passager sur ces lignes sans se traverser, en avant, en arrière, & de côté sur l'un & l'autre talon, on lève une courbette au commencement, au milieu, & à la fin de chaque ligne ; & si après plusieurs leçons il ne se défend point, on entreprend de lui faire fournir toute la croix à courbettes. Lorsqu'on le lève en reculant, il ne faut pas que le corps soit en arrière, mais droit, & même un tant soit peu en avant sans que cela paroisse, afin de donner plus de liberté à la croupe. C'est quand il retombe des pieds de devant à terre, & non quand il est en l'*air*, qu'il faut l'aider en le tenant de la main, afin qu'il recule un pas sans lever ; on lève ensuite une courbette, & ainsi alternativement.

Dans la sarabande à courbettes, on fait deux courbettes en avant, autant en arrière, deux autres de côté sur un talon & sur l'autre, & ainsi de suite, en avant, de côté & en arrière indifféremment, sans observer de proportion de terrain comme dans la croix : on lui en fait faire tout d'une haleine, autant que sa disposition & ses forces lui permettent d'en fournir ; mais un cavalier doit être bien maître de ses aides, & le cheval bien ajusté & bien nerveux pour exécuter ces deux manèges de croix & de sarabande à courbettes avec la grace &

Digitized by Google

la liberté qu'il doit avoir : auſſi ce manège s'eſt perdu de nos jours.

De la Croupade & de la Balotade.

La croupade & la balotade ſont deux *airs* qui ne diffèrent entr'eux, que dans la ſituation des jambes de derrière.

Dans la croupade, lorſque le cheval eſt en l'*air* des quatre jambes, il trouſſe & retire les jambes & les pieds de derrière ſous ſon ventre, ſans faire voir ſes fers : & dans la balotade, lorſqu'il eſt au haut de ſon ſaut, il montre les pieds de derrière, comme s'il vouloit ruer, ſans pourtant détacher la ruade, comme il fait aux cabrioles.

Nous avons déja dit, que l'art ne ſuffit pas pour donner aux chevaux deſtinés aux *airs relevés*, ces différentes poſtures de jambes dans leurs ſauts ; la nature jointe à l'art & à la diſpoſition naturelle, preſcrit des règles qu'il faut ſuivre pour les ajuſter & leur faire exécuter de bonne grace ces différents manèges.

C'eſt toujours dans les piliers qu'il faut d'abord ſaiſir l'*air* d'un cheval. Ceux qui veulent commencer par dreſſer un ſauteur en liberté, ſans être aſſoupli ni réglé au piaffer, & ſans avoir étudié leur *air* dans les piliers, ſe trompent ; car tout ſauteur, outre ſa diſpoſition naturelle à ſe détacher de terre, doit connoître parfaitement la main & les jambes, afin de pouvoir ſauter légérement & dans la main, quand le cavalier l'exige, & non par fantaiſie & par routine.

Lorſqu'un cheval ſera facilement & ſans colère quelques croupades ou balotades dans les piliers, en ſuivant la volonté du cavalier, il faudra enſuite lui en demander quelques-unes en liberté, en ſuivant le même ordre qu'aux *airs* ci-deſſus, ſur-tout celui des courbettes. Il eſt ſeulement à remarquer que plus les *airs* ſont détachés de terre, plus un cheval employe de force pour les fournir ; & que le grand art eſt de conſerver ſon courage & ſa légèreté, en lui demandant peu de ſauts, ſur-tout dans les commencements. Et lorſqu'il a donné de bonne volonté quelque temps de ſon *air*, il faut le flatter & le deſcendre.

Lorſqu'il fournit un droit de croupades ou de balotades en liberté, ſans ſe traverſer, il faut le préparer à lever de ſon *air* ſur les quatre lignes qui forment la volte, l'y paſſageant, & de temps à autre lui dérobant quelques temps : & ſi on le ſent diſpoſé à bien obéir, il faudra profiter de ſa bonne volonté, en le détachant de terre ſur les quatre lignes, excepté, comme nous l'avons dit, dans les coins où on ne doit point le lever en tournant. Il faut encore faire attention qu'aux *airs* de croupade, de balotade & de cabriole, il ne faut jamais aller de deux piſtes, mais ſeulement une demi-hanche dedans ; autrement, le derrière étant trop aſſujetti, il ne pourroit pas auſſi facilement accompagner l'action des épaules. On doit auſſi prendre garde, que dans les quatre coins de la volte, la croupe ne s'échappe, lorſqu'on tourne le devant ſur l'autre ligne, il faut la fixer & la ſoutenir avec la jambe de dehors.

Les aides pour les *airs relevés* ſont la gaule devant, en touchant légérement & de ſuite ſur l'épaule de dehors, & non bruſquement & avec de grands coups, comme font quelques cavaliers, qui aſſomment l'épaule d'un cheval. Pour toucher de bonne grace, il faut avoir le bras plié & le coude levé à la hauteur de l'épaule. On ſe ſert auſſi, comme nous l'avons expliqué, de la gaule ſous main & croiſée ſur la croupe, pour animer les hanches. L'aide du pincer délicat de l'éperon, eſt auſſi excellente dans les *airs relevés*, lorſqu'un cheval ne ſe détache pas aſſez de terre ; parce que cette aide, qui ne laiſſe pas d'être vive, lève plus un cheval qu'elle ne le fait avancer.

Quoiqu'on ne doive pas aller de deux piſtes, lorſqu'on lève un cheval aux *airs relevés*, il faut pourtant entretenir un cheval dans cette poſture, tant au paſſage qu'au galop ; parce que dans cette action les hanches étant plus ſerrées, plus baſſes, & plus ſujettes, cela lui rend le devant plus léger & le prépare à mieux ſauter. On ne doit pas non plus tomber dans le défaut de ceux qui ne ſemblent dreſſer leurs chevaux, que pour leur faire faire de grands efforts qui accablent leurs forces : ce n'eſt pas là l'intention de la bonne école ; on doit, au contraire, le maintenir dans la ſouplesſe, dans l'obéiſſance & dans la juſteſſe qu'on tire des vrais principes de l'art ; autrement, l'école ſeroit toujours confuſe, & l'égalité de meſure que doit avoir chaque *air relevé*, ſeroit interrompue ; & c'eſt une perfection qu'il ne faut pas négliger.

Des Cabrioles.

La cabriole eſt, comme nous l'avons dit en définiſſant cet *air*, le plus élevé & le plus parfait de tous les ſauts. Lorſque le cheval eſt en l'*air*, également élevé du devant & du derrière, il détache la ruade vivement ; les jambes de derrière, dans ce moment, ſont l'une près de l'autre, & il les alonge auſſi loin qu'il lui eſt poſſible de les étendre ; les pieds de derrière dans cette action, ſe lèvent à la hauteur de la croupe, & ſouvent les jarrets craquent par la ſubite & violente extenſion de cette partie. Le terme de cabriole, eſt une expreſſion italienne, que les écuyers Napolitains ont donnée à cet *air*, à cauſe de la reſſemblance qu'il a avec le ſaut du chevreuil, nommé en italien, *caprio*.

Un cheval qu'on deſtine aux cabrioles, doit être nerveux, léger, & de bon appui ; avoir la bouche excellente, les jambes & les jarrets larges & nerveux, les pieds parfaitement bons, & propres à ſoutenir cet *air* ; car ſi la nature ne l'a formé diſpos & leger, c'eſt en vain qu'on le travaillera ; il n'aura jamais l'agrément ni l'agilité qui ſont un bon ſauteur.

Afin qu'une cabriole ſoit dans ſa perfection, le cheval doit lever le devant & le derrière d'égale

Digitized by Google

hauteur, c'eſt-à-dire, qu'il faut qu'au haut de ſon ſaut, la croupe & le garot ſoient de niveau, la tête droite & aſſurée, les bras également pliés, & qu'à chaque ſaut le cheval n'avance pas plus d'un pied de diſtance. Il y en a qui, en ſautant à cabrioles, retombent des quatre pieds enſemble ſur la même place, & ſe relèvent de la même force & de la même cadence, en continuant autant que leur vigueur leur permet : ce manège eſt très-rare & ne dure pas longtemps. Il s'appelle, *ſaut d'un temps*, ou de *ferme-à-ferme*.

Pour dreſſer un cheval à cabrioles, lorſqu'on lui trouve les qualités & la diſpoſition que nous venons d'expliquer, il faut, après l'avoir aſſoupli l'épaule en dedans, & lui avoir donné la connoiſſance des talons au paſſage & au galop, le faire enſuite lever à peſades dans les piliers, & qu'elles ſe faſſent lentement dans les commencements & fort hautes du devant, afin qu'il ait le temps d'ajuſter ſes pieds & qu'il lève ſans colère. Lorſqu'il ſait ſe lever facilement, & haut du devant, en pliant bien les bras, il faut lui apprendre à détacher la ruade par le moyen de la chambrière, & prendre le temps pour l'appliquer, que le devant ſoit en l'air & prêt à retomber; car ſi on lui en donnoit dans le temps qu'il s'élève, il feroit une pointe & ſe roidiroit ſur les jarrets. Quand il ſaura détacher vigoureuſement la ruade, le devant en l'air ce qui forme la cabriole, il faut peu-à-peu diminuer le nombre des peſades & augmenter celui des cabrioles, & ceſſer de le faire ſauter, lorſqu'on s'apperçoit qu'il commence à ſe laſſer, car ſon courage étant abattu, ſes forces ſeroient déſunies, & ſes ſauts ne ſeroient plus que des contre-temps & des défenſes.

Lorſqu'il ſera obéiſſant à ce manège dans les piliers, on le paſſagera en liberté, & on lui dérobera quelques temps de ſon *air* ſur la ligne droite, en l'aidant de la gaule ſur l'épaule, lorſque le devant commence à s'abaiſſer, & non quand il ſe lève, ce qui l'empêcheroit d'accompagner de la croupe. Quand on ſe ſert du poinçon, il faut obſerver la même choſe, c'eſt-à-dire, l'appuyer ſur le milieu de la croupe, lorſque le cheval eſt prêt à retomber du devant, par la même raiſon. A l'égard des jambes du cavalier, elles ne doivent point être roides ni trop tendues, mais aiſées & près du cheval. Lorſque le cheval ſe retient, il faut ſe ſervir des gras de jambes; cette aide donne beaucoup de liberté à la croupe; & quelquefois auſſi le pincer délicat de l'éperon, lorſqu'il ſe retient davantage. On doit auſſi au haut de chaque ſaut, tenir un inſtant le cheval de la main, comme s'il étoit ſuſpendu, & c'eſt ce qu'on appelle, *ſoutenir*.

L'*air* des cabrioles ſur les voltes, c'eſt-à-dire, ſur le quarré que nous avons propoſé pour règle des autres *airs*, forme le plus beau & le plus difficile de tous les manèges, par la grande difficulté qu'il y a d'obſerver la proportion du terrein, d'entretenir le cheval dans une cadence égale, ſans qu'il ſe dérobe ni du devant ni du derrière, ce qui arrive le plus ordinairement. Comme le mouvement de la cabriole eſt plus étendu & plus pénible que celui de tout autre *air*, il faut que l'eſpace du terrein ſoit plus large & moins limité, afin de donner plus de vigueur & de légèreté aux ſauts. Il ne faut mettre qu'une demi-hanche dans la volte, comme nous l'avons dit; ce qui rend ce manège plus juſte, & plus parfait, & l'affiette du cavalier plus ferme & plus belle. On ne doit pas ſuivre du corps les temps de chaque ſaut, mais ſe tenir de façon, qu'il paroiſſe que les mouvements que l'on fait, ſoient autant pour embellir ſa poſture, que pour aider le cheval.

Le Pas & le ſaut, & le Galop Gaillard.

Lorſque les chevaux, dreſſés à cabrioles commencent à s'uſer, ils prennent d'eux-mêmes, comme pour ſe ſoulager, un *air* auquel on donne le nom de *pas & le ſaut*, qui ſe forme en trois temps; le premier, eſt un temps de galop racourci, ou terre à terre; le ſecond une courbette, & le troiſième, une cabriole. On peut auſſi régler à cet *air* les chevaux qui ont plus de légèreté que de force, afin de leur donner le temps de raſſembler leurs forces, en ſe préparant par les deux premiers mouvements à mieux s'élever à celui de la cabriole; & ainſi de ſuite.

Il y a une ſorte de chevaux qui interrompent leur galop, en faiſant quelques ſauts de gaiere, ſoit parce qu'ils ont trop de rein, ou trop de repos, ou que le cavalier les retient trop : c'eſt ce qu'on nomme *galop gaillard*; mais ce manège ne doit point paſſer pour un *air*, puiſqu'il naît du caprice & de la fantaiſie du cheval, qui, par-là, fait ſeulement voir ſa diſpoſition naturelle à ſauter, lorſque cette gayeté eſt ordinaire, & qu'elle n'eſt pas la ſuite d'un trop long repos.

DES *AIRS* BAS. (THIROUX).

Des voltes & demi-voltes, & quart de voltes exécutés ſur deux piſtes.

Autant on doit épargner les renverſements d'épaules, autant il faut prodiguer les voltes. On peut même en faire décrire au cheval combiné la hanche, ou les deux bouts en dedans, ſans être, pour cela dans l'intention de le changer de main. Les demi-voltes, & quart de voltes n'ont, au contraire, jamais lieu qu'elles ne changent la direction du cheval, ainſi qu'on va s'en aſſurer par la deſcription ſuivante.

Ce que c'eſt qu'une volte, une demi-volte, ou bien un quart de volte, toutes exécutées ſur deux piſtes. (Pl. 2, fig. 4, 5 & 6.

Quoique les Italiens & les Eſpagnols ſoient reſtés loin derrière nous dans la carrière de l'équitation, il n'en eſt pas moins vrai qu'ils nous y ont précédé. Auſſi tenons-nous d'eux la majeure partie

Digitized by Google

de nos termes de manège ; témoins celui de volter. La ſignification de ce mot, qui veut dire marcher en rond, déſigne bien, à la vérité, ce que doit être cette évolution ; mais il eſt difficile d'avoir une idée préciſe, & de la figure qui la caractériſe, & de la manière dont le cheval peut la décrire, à moins que de ſe repréſenter la volte par un doubler circulairement eſquiſſé ſur deux piſtes, pendant lequel l'avant-main trace un grand cercle qui en contient un plus petit que l'arriere-main deſſine. A l'égard des conditions requiſes pour la fidèle exécution d'une volte, voici toutes celles que l'équitation impoſe aux académiſtes. Premièrement, il faut entretenir le cheval ployé ſur le dedans, ou, ce qui revient au même, qu'il regarde dans la volte. Secondement, il faut que le cheval ſe meuve régulièrement ſur deux piſtes, en paſſant les deux jambes du dehors par-deſſus celles du dedans. Troiſièmement, & enfin, il faut, non-ſeulement que les épaules du cheval entament l'évolution, mais qu'elles conſervent leur ſupériorité ſur les hanches, depuis l'inſtant où elles ouvrent la volte, juſqu'au moment où elles la ferment avec le cercle qu'elles expriment.

Je crois aſſez inutile de m'arrêter à définir les fractions de la volte. Guidé par la deſcription que je viens de faire du produit total, l'élève peut réduire de lui-même, ſoit à moitié, ſoit au quart, toutes les conditions ci-deſſus établies pour l'évolution entière. Je rappellerai ſeulement à mes lecteurs que le ſeul point qui différencie la volte de ſes dérivés, conſiſte, ainſi que je les en ai déja prévenus, dans l'uſage auquel on les deſtine. En effet, on mène un cheval ſur les voltes, ou pour le préparer à changer de main ſur deux piſtes, ou pour les lui faire exécuter comme *air* de manège, &, dans ce dernier cas, afin de s'aſſurer de l'obéiſſance du cheval dont on ne veut pas changer la direction. Au lieu que l'iſſue de la demi ou du quart de volte étant de replacer le cheval dans la piſte où il travaille, mais tourné de la tête à la queue, chacune de ces portions de la volte équivaut toujours au changement de main.

Comment on exécute une volte, une demi-volte, ou bien un quart de volte, ſur deux piſtes.

Quand on a réellement conçu la combinaiſon productrice des *airs* où le cheval ſe meut ſur deux piſtes, on prévoit auſſi-tôt la méthode qui commande la manœuvre des voltes, demi-voltes, & des quarts de voltes. Il eſt certain que la parité des conditions entraîne l'uniformité des moyens. Obſervons cependant qu'il faut actuellement moduler la puiſſance des rênes, ſuivant le nouveau plan qu'on deſire tracer ; c'eſt-à-dire, qu'avec l'intention de mener, de deux piſtes, un cheval ſur la volte, il faut bien employer des temps de main égaux à ceux précédemment adaptés au changement de main ſur deux piſtes ; mais avoir ſoin de les proportionner à la figure projettée. Or, cette figure étant compoſée de deux cercles concentriques, dont l'avant-main décrit le plus large, & l'arrière-main articule le plus étroit, il en réſulte que, pour arrondir de deux piſtes, une volte régulière, on doit la faire entamer au cheval, de manière que le premier quart du cercle des épaules, proportion gardée toutefois avec la même diviſion du cercle des hanches, parte, en s'élevant de la piſte, poſitivement de deſſous le timbre du changement de main, & ſe termine juſte au milieu de la carrière, que le ſecond quart du même cercle commence enſuite préciſément au point où finit le premier, pour aller, ſans rien altérer de ſa ſupériorité relative au cercle des hanches, ſe perdre dans la piſte parallèle, également deſſous l'indication du changement de main : que le troiſième quart du cercle de l'avant main, qui doit ſortir du point où le ſecond diſparoît, aboutiſſe à ſon tour, & proportionnément, à celui de l'arrière-main, en face du point marqué par la fin du premier quart, & la naiſſance du ſecond ; enfin que le quatrième & dernier quart du cercle, qui ferme la volte des épaules, remette le ſeul avant-main du cheval dans la piſte qu'il parcouroit, & ſur la même ſurface qu'il occupoit. Après avoir meſuré le terrein que chaque bipède doit embraſſer pour former exactement ſa volte diſtincte, on eſt en état de modifier les preſſions & les ſoutiens de la rêne du dehors, qu'on fait être ſeule modératrice des *airs* de deux piſtes. Ainſi le cheval élargit avec aiſance le grand cercle des épaules, lorſque les preſſions de la rêne du dehors agiſſent plus continuement, & d'un ton plus ferme que les ſoutiens de la même rêne, qui n'ont, dans cette occurence, d'autre objet que de veiller, en ſous-ordre, à la perfection du petit cercle des hanches.

La connoiſſance des quatre points cardinaux d'une volte parfaite ſert à poſer les limites dans leſquelles les demi-voltes, ainſi que les quarts de voltes doivent être circonſcrits. Si nous commençons par eſpacer la demi-volte, nous trouverons, en nous rappellant l'injonction formelle d'attacher à la même grande parallèle, tant le premier point d'où part la ligne circulaire des épaules, que le dernier qui la termine, nous trouverons, dis-je, qu'il faut attendre que l'avant-main ait, au moins, atteint la hauteur du doubler, avant que d'indiquer au cheval, par les effets de la rêne du dehors, la demi-évolution dont on fait uſage, & pour le ramener, de deux piſtes, à travers le milieu du manège, & pour le replacer, de la tête à la queue, dans la piſte où il travailloit. Si nous voulons enſuite réduire l'évolution au quart, nous devons patienter, juſqu'à ce que la ſortie d'un coin place l'avant-main du cheval ſur l'une des petites parallèles. Alors les mêmes temps alternatifs de la rêne du dehors repouſſent ſéparément chaque bipède, & leur ſont tracer les deux cercles relatifs qui remettent le cheval, toujours de la tête à la queue, ſur la grande parallèle où il étoit. Le grand principe

des

Digitized by Google

des évolutions circulaires est donc de commencer la volte entière dans la partie la plus basse de la carrière : (pl. 2 , fig. 4.) de faire cheminer un peu plus loin le cheval qu'on veut ramener par une demi-volte : (pl. 2 , fig. 5.) finalement, de quitter absolument une des deux grandes parallèles, lorsqu'on veut y rabattre par un quart de volte. (Pl. 2 , fig. 6.) Ce sont ces deux fractions de la volte, qui constituent ce qu'on appelle au manège des changements de main étroits. Au reste, quelque projet qu'on ait, en exigeant des *airs* de deux pistes, leur méthode doit donner une confiance aveugle dans les règles de l'équitation, qu'on apperçoit continuellement émanées des mouvements naturels au cheval.

Le passage.

Au sortir de la première classe des *airs* de manège, on n'a pas une seule excuse admissible pour refuser l'essai des *airs* qui composent la seconde classe. Prévenu, comme on l'est, dès l'introduction au travail, que la différence entre les *airs terre à terre* & les *airs relevés* provient uniquement du plus ou du moins d'activité qu'on met à l'exécution de ces derniers, il ne s'agit que de sçavoir amalgamer aux leçons précédentes la quantité d'action qui permet de les redemander toutes les cinq au passage, ou seulement quelques-unes d'entr'elles à la galopade. Or, je demande quel est l'élève, ayant déjà franchi la distance qui sépare le pas ordinaire d'avec le pas d'école, qui n'appréciera pas l'intervalle qu'on trouve entre le trot & le passage ? Qu'on m'accorde encore une question, & je demanderai ce que c'est que le passage ?

Ce que c'est que le passage.

Les élèves instruits ont raison de répondre : l'usage autorise d'appeller passage le premier des *airs relevés*, comme il est reçu de nommer, pas d'école, le premier des *airs terre-à-terre*. Cependant il est de fait que ni l'un ni l'autre ne sont intrinsèquement des *airs* de manège, mais bien une enveloppe élastique avec laquelle on entoure les figures essentiellement caractéristiques du travail, telle que l'épaule en dedans, pour l'avant-main ; la hanche, ou les deux bouts en dedans, pour l'arrière-main ; &, pour tout l'ensemble du cheval, les changements, contre-changements de main, renversements d'épaules, voltes, demi-voltes, quart de voltes, tête & croupe au mur. En conséquence on définit le passage, un trot artificiel, moins vîte, & plus triste que le trot naturel, afin d'être aussi plus élevé, mais qui lui ressemble absolument par la combinaison transversale des quatre jambes que le cheval enlève également deux par deux.

Comment on met un cheval au passage.

Si, dans les éléments, c'est l'allure tranquille du pas ordinaire qui donne le temps de disposer le cheval aux allures lancées du trot & du galop naturel, le pas d'école doit être l'origine de toutes les allures artificielles qu'on veut indiquer au cheval pendant le travail. Ainsi, lorsqu'après un rassemblet exact des deux colonnes vertébrales refluées au centre, le cheval, venu dans la main, assis sur les hanches, est en outre ployé sur le dedans, du pas d'école on le met au passage, en se servant de la mesure économique des demi-arrêts pour régler le degré de presteſſe du trot factice, & qu'on accourcit, & qu'on exhausse.

Manière de conduire un cheval au passage.

Quant à la direction du cheval qui répète au passage les différentes évolutions dont on a ci-devant pris connoissance, & qu'on vient de lui faire exécuter au pas d'école, tout est prévu. Que les deux bipèdes se suivent parallèlement dans la piste : qu'on en sorte, tantôt l'avant tantôt l'arrière-main : qu'on mène le cheval, combiné de deux pistes, sur des lignes droites, obliques, diagonales, ou circulaires, c'est toujours en raison de la même méthode que les mêmes procédés ordonnent les mêmes actions, à la vîteſſe près. Cette dernière exception annonce la substitution obligée du piaffer au manier en place.

Du piaffer.

On a lu dans l'introduction au travail : le manier en place, ainsi que le piaffer, sont des arrêts élégants, imaginés pour terminer les *airs*, sans les déparer. Nous sommes donc bien avertis de ne jamais sortir une finale du ton de l'*air* auquel on l'adapte ; conséquemment nous sommes prévenus de former, avec les temps vivement battus du piaffer, une espèce de cadence analogue au tride du passage. Voyons actuellement ce qu'on entend par le mot piaffer.

Ce que c'est que le piaffer.

Tous les dictionnaires définissent le piaffer une démarche fière & d'une médiocre étendue. Le piaffer du manège a la même signification ; mais, puisqu'on le destine à préparer l'arrêt du passage, il doit, & présenter, & conserver la combinaison transversale des deux jambes toujours enlevées à la fois, à tel point d'exactitude qu'on puisse appeler le piaffer un passage accourci.

Comment on met un cheval au piaffer.

En confiant aux élèves la clef des ressorts qui font agir le cheval de tête, on leur enjoint la plus grande circonspection dans l'usage qu'ils en feront. Il n'est pas une école de cavalerie où l'on ne professe journellement cet axiome, la sauve-garde de tous les chevaux de travail, que la sujétion soit la mesure de vos leçons. Ainsi la prudente réduction d'un passage ménage donne le piaffer : ainsi la prompte dégradation du piaffer amène le manier en place, qui, lui-même, cède bientôt à l'arrêt définitif.

Digitized by Google

La Galopade.

Les *airs relevés* prouvent autant la ſoupleſſe & la ſoumiſſion du cheval dreſſé, que les progrès, l'attention & la fineſſe du cavalier inſtruit. Un élève, qui les demande avec intelligence & préciſion, ſemble dire aux ſpectateurs : On m'a ſi bien initié dans l'art d'apprécier & de régler les différents mouvements du cheval, que toutes ſes actions m'appartiennent. En balançant adroitement les puiſſances actives de mes jambes égales par la retenue motivée de ma main, j'ai ſçu reſſerrer le pas d'école, quoique déja cadencé, juſqu'à l'élever au tride du paſſage. N'eſt ce pas à la même addition des demi-arrêts que je dois la ſubſtitution ingénieuſe du piaffer au manier en place? Eh bien, nonobſtant la dépoſition de ces vérités, ſi vous n'êtes pas encore perſuadé de l'efficacité des moyens que l'équitation employe pour enchainer la volonté du cheval, la galopade va vous convaincre qu'il eſt poſſible d'engager ce même cheval à prendre, en s'élevant, l'eſpace qu'on lui refuſe en s'étendant.

Ce que c'eſt que la Galopade.

La galopade, autrement appellée le galop de manège, offre une répartition abſolument conforme à la combinaiſon qui crée le galop ordinaire. Même préparation, même exécution. Mais l'allure diffère d'avec l'*air* par l'étendue du terrein qu'ils embraſſent. En effet, à la galopade, au moyen d'un raſſemblier plus exact, l'arrière-main enlève davantage l'avant-main : elle le retient auſſi plus long-temps au centre : enfin elle l'en décoche plus lentement qu'au galop ; enſorte que le cheval, qui ſe rabat d'une manière plus écourée, marque diſtinctement une meſure à trois temps, délicieuſe pour les oreilles ſenſibles & délicates, dont la jambe de devant du dedans fait entendre le premier temps ; dont les jambes de devant du dehors & de derrière du dedans battent enſemble le ſecond ; & dont la percuſſion de la jambe de derrière du dehors frappe le troiſième.

Comment on embarque un cheval à la galopade.

Puiſque, du galop accourci, on fait la galopade élevée, à quoi ſerviroit de retracer ici tout ce qui eſt écrit dans la quatrième leçon des élèments. Il vaut infiniment mieux, ſuivant moi, remettre ſous les yeux de mes lecteurs les points d'appui que prend forcément un cheval qui galope, quelle que ſoit la diſtance & la direction de l'allure, afin de choiſir avec diſcernement parmi les *airs* qu'on a premièrement eſquiſſés au pas d'école, dont on a fait enſuite une heureuſe répétition au paſſage, ceux qui, ſans nuire aux enlevers du bipède de devant, favoriſent les chaſſers du bipède de derrière. Or nous avons invariablement éprouvé que les maſſes ne refluent du dedans ſur le dehors pendant la préparation du galop, que pour fluer avec plus d'abondance du dehors ſur le dedans pendant l'action. En conſéquence toutes les évolutions où le cheval exécute de dehors en dedans, c'eſt-à-dire où les deux jambes du dehors chevalent alternativement celles du dedans, ſympatiſent avec la double répartition du galop. En effet, ſi la jambe de devant du dedans, arrivée la première à terre pour y attendre le retour des maſſes lancées du dehors ſur le dedans, ſert alors de pivot à la jambe de devant du dehors; d'après la ſeule combinaiſon du galop, la jambe de derrière du dehors ſe précipite deſſous le centre, & par-deſſus celle du dedans, pour y recevoir les maſſes enlevées du dedans ſur le dehors.

Quelles ſont les évolutions que le cheval peut répéter à la galopade, avec la définition & exécution des paſſades.

Le cheval peut donc entreprendre, à la galopade, l'*air* intitulé la hanche, ou les deux bouts en dedans. Il peut auſſi changer & contre-changer de main ſur deux piſtes. Il peut encore arrondir une volte entière, en décrire ſeulement la moitié, ou bien exécuter au galop le quart de volte, comme on a coutume de le tracer au pas d'école & au paſſage, ce qui conſtitue la demi-volte à pirouette. Enfin il peut galoper, & très-ſûrement, la tête au mur. Au lieu que tout s'oppoſe à ce que le cheval ſe livre à l'épaule en dedans, au renverſement d'épaules; & même, qu'en galopant, il eſſaie de la croupe au mur, quoique la figure en ſoit deſſinée de dehors en dedans, à moins cependant qu'il n'aille & vienne en paſſades. Les combinaiſons rétrogradées de l'épaule en dedans & du renverſement d'épaules ont une affinité ſi palpable avec les erreurs du galop, qu'elles préſentent abſolument des dangers égaux, ce qui me diſpenſe d'étayer leur excluſion par aucun raiſonnement. Mais je dois à mes lecteurs les motifs du refus conditionnel que je fais de la croupe au mur pendant la galopade. Outre l'impoſſibilité phyſiquement avérée de diviſer cette leçon avec des changements de main connus & ordinaires, je me fonde ſur l'obligation étroite où le cheval ſe trouve de ne prendre les coins qu'en fouettant les hanches : obligation laquelle il ne peut ſe ſouſtraire, telle régularité qu'il obſerve ſur la longueur des piſtes, par la raiſon que la croupe file le long du mur. Il réſulte effectivement de cette poſition inverſe, que plus un galopeur entretient, à la croupe au mur, le plan oblique de ſes deux bipèdes, lorſqu'ils fraient de deux piſtes, & du dehors ſur le dedans, les quatre parallèles du manège, plus la priſe des coins l'expoſe à ſe coucher ſur le dehors, puiſque, quatre fois par tour de manège, le cheval eſt dans la fâcheuſe néceſſité de rabattre le bipède de devant du dedans ſur le dehors, afin que le bipède de derrière, en ſe diligentant ſeul du dehors ſur le dedans, trace excluſivement le deſſin des angles. La ſécurité renaît quand on a la précaution de mener en paſſades.

Digitized by Google

Mais, diront quelques lecteurs, faites-nous donc connoître ces paſſades tant préconiſées.

Les paſſades de manège ſont des allées & venues d'un mur à l'autre, qu'on fait réitérer au cheval, en le menant & le ramenant toujours ſur une même longueur, & ſans le changer de combinaiſon; conſéquemment, ſans lui permettre, ni le paſſage d'aucun coin, ni la traverſée d'aucune diagonale. Cette explication dévoile l'intention de nos premiers maîtres, dont le but, en créant les paſſades, étoit plutôt de donner une ſuite à la croupe au mur, que de former un nouvel *air* de manège: témoin l'exemple bien récent que nous en fournit la dernière leçon du travail terre-à-terre, où le cheval reſtoit à la même main, ſans le ſecours d'une paſſade prolongée. En effet, les paſſades étant privées de toute eſpèce de combinaiſons particulières, ne ſont, à vrai dire, que des répétitions aſſez meſquines des *airs* dont elles offrent l'image, tantôt à la première, tantôt à la ſeconde main. Mais voyons à nous en ſervir pendant que le cheval galope la croupe au mur, pour eſquiver, & la priſe des coins, & les changements de main.

On conçoit que les paſſades dérangeroient infailliblement le plan des leçons auxquelles on les adapte, ſi elles n'avoient pas également lieu ſur une & ſur deux piſtes, &, encore, ſi elles ne ſupportoient pas indifféremment tous les degrés d'action que les *airs* de manège peuvent parcourir. Auſſi, exécute-t-on des paſſades au pas d'école: les demande-t-on au paſſage: les incorpore-t-on à la galopade, (ce ſont ces dernières que les anciens auteurs appellent des paſſades furieuſes à la françoiſe); le point eſſentiel eſt de retourner aſſez promptement le pli de l'encolure, avant que de ramener le cheval ſur lui-même, pour qu'il revienne dans une répartition intérieure, & avec une combinaiſon extérieure tout-à-fait ſemblable à celle qu'il avoit en allant. Au ſurplus, je trouve qu'un élève fait autant preuve de goût, quand il s'abſtient de paſſader au pas d'école & au paſſage, qu'il montre de ſavoir, lorſqu'il redoute les paſſades à la galopade, où la plus légère omiſſion du cavalier diſtrait, comme la moindre réticence du cheval inquiet occaſionne des chûtes promptes & preſque inévitables.

DES GRANDS *AIRS*, *ou* airs *relevés*.

Tous les exercices gymnaſtiques ſe terminent ordinairement par certains tours de force, plus brillants qu'utiles, qu'on regarde néanmoins comme le ſceau du grand talent. L'équitation n'eſt pas exempte de pareilles effervescences, & ce ſont les bonds réglés d'un ſauteur en liberté qui compoſent la troiſième & dernière claſſe des *airs* de manège; enſorte qu'on franchit, avec les grands *airs*, cette même carrière où l'on a paiſiblement débuté par les élémens. Telles déſordonnées que paroiſſent les actions impétueuſes du cheval qu'on excite à ſauter en liberté, l'art ſait lui faire reſpecter les lois naturelles, & les grands *airs*, au lieu de préſenter les réſultats diffus d'une imagination égarée, conſervent entre eux une hyérarchie méthodique, dont voici la nomenclature, l'enchaînement & la deſcription.

Le cheval a la faculté d'exécuter ſept ſauts différemment combinés; ſçavoir, la peſade, la courbette, le mezair, la croupade, la ballotade, la cabriole, le pas & le ſaut, autrement appellé le galop gaillard.

La Peſade.

On reconnoît la peſade, premièrement à ce que le cheval, cramponné ſur l'arrière-main, enlève très-haut l'avant-main; ſecondement, en ce qu'il entretient la poſition perpendiculaire de ſa tête; troiſièmement, à ce qu'il retrouſſe avec ſoin les deux jambes de devant, en ployant également les deux genoux; quatrièmement, à ce qu'il rabat le bipède de devant, ſans que le bipède de derrière change de place.

La Courbette.

Le cheval qui fait une courbette enlève l'avant-main avec les mêmes précautions, mais un peu moins haut qu'à la peſade. Lorſqu'il ramène à terre les deux jambes de devant, on voit celles de derrière couler enſemble deſſous le centre, afin de fournir une nouvelle aſſiette à l'avant-main que le cheval élève pour une ſeconde courbette, & ainſi de ſuite.

Le Mézair.

Si le nom de ce troiſième des grands *airs* annonce qu'il eſt mixte, ſon rang indique qu'il tient du premier & du ſecond. En effet, au mézair, ou moitié *air*, l'avant-main s'élève comme à la peſade, & auſſitôt que le bipède de devant revient à terre, le bipède de derrière, qui s'élève à ſon tour, & parvient preſqu'au même niveau, n'en gliſſe pas moins deſſous le centre comme à la courbette, & avec le même but. En conſéquence le mézair porte le cheval en avant par une eſpèce de galop à deux temps alternativement égaux.

La Croupade.

La croupade eſt un ſaut où le cheval bondit aſſez haut pour enlever les quatre jambes à-la-fois, & les tenir un inſtant cachées ſous ſon ventre, en ployant autant les genoux que les jarrets.

La Ballotade.

Le balloteur fait un bond ſemblable à celui de la croupade. La différence eſt, qu'après avoir retrouſſé les quatre jambes, le cheval ſe contente de laiſſer deſſous lui celles de devant, & qu'il préſente les deux pieds de derrière, comme s'il étoit

Digitized by Google

dans l'intention de lâcher une ruade, qu'il ne détache pourtant pas.

La Cabriole.

Il en arrive autrement, lorſque le cheval ſaute à cabriole. Non-ſeulement il s'enlève à la même hauteur que ceux qui ſautent à croupade ou qui ballotent; non-ſeulement il retrouſſe, comme eux, les quatre jambes deſſous lui, mais, avant que de retomber, il allonge réellement les deux jambes de derrière, avec leſquelles il lance une vigoureuſe ruade. C'eſt ce que les académiſtes appellent s'épar er, ou nouer l'aiguillette.

Le pas & le ſaut, ou le galop gaillard.

Quoique la cabriole ſoit le plus hardi de tous les ſauts, on trouve cependant quelques chevaux en état de la réitérer. Il eſt vrai que même les plus robuſtes ſont obligés de reprendre haleine. Auſſi font-ils ſuivre une cabriole par un ou deux pas ordinaires qu'ils emploient à ſe préparer pour une autre cabriole. Ce ſont ces temps ſautés, puis marchés afin de pouvoir encore ſauter, qu'on nomme le pas & le ſaut, ou le galop gaillard.

Analyſe des grands airs.

En avouant que les grands *airs* de manège ont leur origine dans les defenſes du cheval, j'ajouterai que la peur a ſouvent fait redouter des ſauts ſans conſéquence, faute de ſavoir diſtinguer une réſiſtance opiniâtre d'avec une gaieté de jeuneſſe, ou d'avec un élan de vigueur. Il faut donc, avant que d'aller plus loin, établir les ſignes ſenſibles des uns & des autres, qui ne ſont ni difficiles à connoître, ni longs à décrire.

Lorſqu'un cheval irrité faute de rage & de fureur, la tête en l'*air*, les genoux tendus, dreſſé ſur ſes jarrêts, n'écoutant que ſa fougue, il paroît mépriſer ſa propre conſervation pour ſe défaire du cavalier qui l'incommode. La colère l'aveugle quelquefois à tel point, que d'horizontal il devient perpendiculaire, ce qu'on appelle faire une pointe. C'eſt alors qu'on court les plus grands dangers; car le cheval qui s'enleve hors de la main, & les deux jambes de devant en l'*air*, n'a pas toujours la poſſibilité de rattraper l'équilibre qu'il perd avec le défaut d'oppoſition entre les maſſes de l'avant & de l'arrière-main. Nous trouvons un exemple du contraire dans l'eſquiſſe du premier des grands *airs*. On a vu le cheval à peſade ſe darder ſur les deux jambes de derrière, mais, placé dans la main, retrouſſer enſuite les deux jambes de devant, en ployant les genoux; enfin retomber doucement, parce qu'il a ſu conſerver, même en l'*air*, la figure horizontale qui fait ſon apanage à terre. Eh bien, d'une peſade la mieux étudiée, rien de ſi facile que de former une pointe effrayante. Sortons un moment le cheval de la main: au lieu de laiſſer les deux jambes de devant retrouſſées, portons-les à la ſuite de la tête déplacée, & voilà le cheval plus d'à-moitié renverſé. Concluſion: la ſituation de la tête du cheval ſert d'interprète à ſes volontés. Reſte-t elle perpendiculaire au bout d'une encolure arquée, le cavalier plein de confiance doit ſeulement élaguer & diriger l'action du cheval, peut-être un peu trop ardent, mais cependant ſoumis; tandis qu'il faut promptement appaiſer celui dont la tête, ou bruſquement lancée, ou malicieuſement plongée, n'annonce que le déſeſpoir & la révolte. Je retourne à mon élève, qui n'attend que des conſeils pour exécuter les grands *airs* de manège, en obſervant aux lecteurs que, ſi je m'abſtiens de parler ici des moyens préſervatifs contre les défenſes du cheval, c'eſt que j'en réſerve la méthode pour la quatrième partie de cet ouvrage, où j'enſeigne l'art de dreſſer les chevaux.

Exécution des grands airs.

Je ſuppoſe le cheval ſuffiſamment préparé; conſéquemment dans la main & aſſis. Eſt-ce alors une peſade qu'on veut lui demander?

De la Peſade.

On augmente par degrés les puiſſances contradictoires des jambes & de la main, juſqu'à ce que la réaction des deux colonnes vertébrales occaſionne ce gonflement du centre, qu'on fait être le produit ordinaire de l'exact raſſembler. Comme on ſait encore qu'il eſt dangereux de laiſſer ſubſiſter cet état de contrainte, & que, vu la circonſtance actuelle, il y auroit une inconſéquence évidente de permettre au cheval d'en ſortir, en étendant ſon avant-main, on ſe hâte de préſenter à la colonne de devant une iſſue ouverte de bas en haut, afin qu'obligée de ſuivre la direction verticale des rênes, elle les traverſe, en s'élevant. Pour cela faire, avec les deux jambes également étendues & fermées hermétiquement, l'élève arrête à demeure la colonne de derrière déja coulée deſſous le centre, &, avec la main légèrement gliſſée le long du corps un peu renverſé, puis doucement remiſe à ſa place, il enlève & rabat le bipède de devant ſolidement appuyé ſur le bipède de derrière qu'il a fixé.

De la Courbette.

La peſade eſt aux *airs* de la troiſième claſſe, ce que le pas d'école eſt à ceux de la première & de la ſeconde, c'eſt-à-dire que, de telle manière qu'on deſire ſauter, on ne doit jamais manquer d'en revenir aux combinaiſons proviſoires de ce premier des grands *airs*, comme étant la baſe des ſubſéquents. Ainſi ce ſont toutes les conditions préliminaires de la peſade, mais cependant mitigées, qui diſpoſent un ſauteur à faire des courbettes. Auſſitôt que le cheval enlève la colonne de devant, le cavalier obſerve de baiſſer la main, & les jambes 1 & 2, moins élevées à la courbette, embraſſent auſſi plus de terrein qu'à la peſade. A peine l'avant-main a-t-il touché terre, qu'une nouvelle preſſion

Digitized by Google

des jambes égales du cavalier excite l'ondulation de la colonne de derrière. Alors les jambes 3 & 4, précipitées deſſous le centre, reprennent une poſition qui met l'arrière-main en force pour ſoutenir un ſecond enlever des maſſes, & le cheval en état de fournir une ſeconde courbette.

Du Mézair.

Les grands *airs*, ai-je dit dans l'introduction au travail, ſont plutôt le réſultat de la force que de la volonté du cheval. En effet, au moyen de ce que tous les *airs* de la troiſième claſſe ont une préparation commune, on conçoit que l'obéiſſance du cheval dépend moins de ſa réſignation & de ſa mémoire, que de la quantité de contraction avec laquelle il ſe raſſemble. Or la chance que donne cette ſeule circonſtance intérieure, qui tient abſolument au phyſique de l'animal, laiſſe quelquefois le ſauteur au-deſſous de l'élan qu'on en attend, & d'autres fois le lui fait outre-paſſer. Qui peut donc aſſurer qu'un cheval, ſi bien confirmé qu'il ſoit aux *airs* de la dernière claſſe, ne rendra poſitivement que l'eſpèce de ſaut qu'on cherche à lui dérober? Quant à nous qui venons de meſurer, échelon à échelon, les ſept diſtances auxquelles un cheval peut s'exhauſſer, connoiſſant le petit eſpace qui les ſépare, à peine répondrions-nous d'exécuter, à commandement, une peſade au lieu d'une courbette, &, cependant, ces deux premiers des grands *airs* ne ſont que le prélude des cinq autres. Malgré la rareté des chevaux aſſez heureuſement conſtitués pour riſquer tous les genres de ſauts connus, comme il s'en rencontre, je vais achever d'écrire la méthode qui les leur fait entreprendre.

Nous en ſommes au mézair, où le cheval élève alternativement ſes deux bipèdes; ſavoir, les jambes 1 & 2 à l'inſtar de la peſade, & celles 3 & 4 un peu plus haut qu'à la courbette. En conſéquence, lorſque, du haut d'une peſade, la main lâche la colonne de devant, la preſſion augmentée des jambes égales doit engager la colonne de derrière à dépaſſer le point d'élévation marqué par la courbette. C'eſt ainſi qu'au mézair le cheval prend un mouvement régulier de baſcule, allant de l'avant à l'arrière-main, & revenant de l'arrière à l'avant-main.

De la Croupade.

Puiſqu'on enlève un cheval à peſade, en calculant la retenue de la main ſur l'aſſujettiſſement des jambes également fermées; puiſqu'on mène un cheval à courbettes, en motivant la retenue de la main ſur l'action des jambes, d'abord fermées, mais enſuite modérément preſſées; puiſqu'on met un cheval au meſair, en augmentant ſéparément la valeur de ces deux puiſſances, qui parlent alors avec autant d'énergie, tantôt à l'une, tantôt à l'autre extrémité du cheval, il ne nous reſte donc, pour demander la croupade, que le ſeul expédient de reſſerrer les deux colonnes vertébrales, & dans la main retenue, & dans les jambes également preſſées, juſqu'à ce que la convexité du centre oblige le cheval à s'échapper par un bond des quatre jambes enſemble.

De la Ballotade.

Voilà certainement le cheval encore à la diſcrétion du cavalier. Avec la peſade, on ébranle les ſeules jambes de devant. Aux courbettes, on diſpoſe l'arrière-main à ſuivre, quoique de loin, les élans de l'avant-main. Le mézair exiſte, parce que chaque bipède fait un effort d'imitation, qui le porte alternativement à la même hauteur. Nous ſortons de la croupade, où le débordement du centre attire à-la-fois les quatre jambes en l'*air*. Trouvons actuellement un moyen, indépendant de la main & des jambes égales du cavalier, pour avertir le ſauteur à croupade de ſe métamorphoſer en balloteur. Or ce moyen eſt la gaule tenue dans la main droite. En effet, pendant qu'on prépare l'enlever de la croupade, il faut adroitement paſſer la gaule entre le corps & le bras droit, de manière qu'elle arrive perpendiculairement au-deſſus de la croupe. Dans cette attitude, on guette l'inſtant où le cheval ſe darde à croupade, & alors, en laiſſant légèrement tomber la gaule ſur l'arrière-main, on peut eſpérer de ſentir le cheval, prévenu plutôt qu'attaqué, répondre par la ſeule intention de la ruade.

De la Cabriole.

Mais, à la cabriole, il n'eſt plus queſtion de ménagement. Qu'un cheval fortement comprimé dans la main & les jambes égales du cavalier s'enlève, que ce ſoit à croupade, que ce ſoit à ballotade, on le frappe vivement ſur la croupe, afin d'obtenir, malgré ſon élévation, une vigoureuſe ruade, qu'on regarde à juſte titre comme le période de la force & de la légèreté.

Du pas & le ſaut, ou du galop gaillard.

La définition de ce dernier des grands *airs* tient lieu de méthode. Ainſi je termine la troiſième & dernière claſſe des *airs* de manège, en répétant qu'il eſt toujours indiſcret, & ſouvent dangereux d'épuiſer la bonne volonté du cheval.

DES *AIRS* BAS. (DUPATY).

Des Voltes de deux piſtes.

Un des grands avantages des deux manières que nous venons de donner de paſſer le coin, eſt d'acheminer le cheval à manier ſur les voltes, & ſur les voltes renverſées.

Dans la leçon de deux piſtes d'un mur à l'autre, le cheval parcourt deux lignes droites parallèles, l'une ſuivie par les épaules, & l'autre par les hanches: dans la volte, ces lignes ſont circulaires. Dans la volte ordinaire, les épaules parcourent le

Digitized by Google

grand cercle : c'eſt le contraire dans la volte renverſée.

De la Volte.

Lorſqu'un cheval ſait bien aller d'un mur à l'autre, on peut le travailler ſur les voltes : les mêmes opérations ſont employées, & le cheval doit être diſpoſé de même, toujours plié, arrondi, ſoutenu, & ſur-tout les épaules allant les premières. J'y réuſſis en les portant ſans ceſſe, & en fixant les hanches, par leur enlever. La main, par cette action, arrête & fait tourner le devant, tandis que le derrière ſourient & porte, étant maintenu & dirigé par mes deux jambes. Plus la volte eſt ronde, & plus les pas ſont égaux ; plus alors elle eſt près de ſa perfection. Mais cela n'eſt point aiſé, & ſouvent l'on eſt obligé de porter les épaules en dedans, parce qu'après quelques pas, les hanches ſe trouvent les précéder un peu. Comme les changements de main donnent moins de peine aux chevaux, que le travail de côté : de même les voltes larges les fatiguent moins. Le temps & la patience conduiront à les faire d'une bonne proportion.

Je ne donne cette leçon que lorſque le cheval ſait bien les précédentes. Entreprendre de l'exécuter par d'autres voies, & plutôt, ne me paroît pas propre à le conduire au bel à-plomb, & à l'y confirmer. Car travailler d'abord les hanches en dedans, c'eſt une de ces leçons propres à l'aſſouplifſement des reins, il eſt vrai, mais contraire au droit & au beau pli ; & j'exhorte de l'employer rarement ſur des chevaux que l'on peut aſſouplir ſans cela. On doit conſidérer l'équilibre comme ſi eſſentiel, qu'il faut toujours chercher à le conſerver dans le cheval ; & il le perd toutes les fois qu'il a les deux bouts dedans, & que les hanches vont les premières.

De la Volte renverſée.

Si l'on fait décrire au cheval plié & arrondi deux cercles, dont celui que parcourent les épaules ſoit le plus petit, & que l'animal regarde ſon chemin, on exécutera cette leçon. Les opérations employées pour paſſer le coin à celle de la croupe au mur, ſont les mêmes dont on ſe ſert ici.

Ce travail n'a d'autre avantage, que de fixer les épaules dans leur ſituation, & de les obliger à ſe mouvoir ſans embraſſer beaucoup de terrein. Cet avantage eſt peu conſidérable : néanmoins cette leçon, donnée rarement & avec diſcrétion, ne nuira pas à l'animal.

De la Pirouette à pluſieurs temps.

La pirouette eſt une volte que le cheval fait ſur lui-même, enſorte que le pied de derrière de dedans lui ſert de pivot, & il ne quitte, pour ainſi dire, pas le terrein qu'il occupoit au premier pas, quoiqu'à chacun des ſuivants il doive remuer, & marquer ſa battue.

Pour comprendre ceci, il faut ne pas oublier que dans la volte de deux piſtes, chacune des jambes du cheval décrit un cercle, ce qui fait quatre cercles concentriques ; mais le plus étroit de ces cercles eſt éloigné du centre autour duquel ils ſont décrits : dans la pirouette, ce centre eſt couvert par le pied qui ſert de pivot. On conçoit la difficulté de cette leçon, qui exige de la ſouplesſe & de la vigueur de la part du cheval, de la juſteſſe & de la ſureté de la part du cavalier.

Pour acheminer le cheval à cette manœuvre, je le travaille longtemps ſur les voltes ordinaires que je rétrécis de jour en jour, juſqu'à ce qu'enfin je parvienne à les lui faire exécuter ſur lui-même. Alors mes actions pour le contenir ſont celles-ci : je fixe extrêmement les hanches du cheval par l'enlever des deux rênes, qui porte tout le poids ſur la croupe ; je fais marcher le devant en portant la main en dedans, mais ſans vouloir forcer l'action de la rêne de dehors, ſous prétexte de faire mieux cheminer les épaules, car cette rêne trop agiſſante les retarderoit ; puis avec ma jambe de dehors, je garde les hanches & les empêche d'échapper, tandis que celle de dedans fait mouvoir le pivot, & contient le cheval dans ſon à-plomb & dans ſon pli.

Cette leçon bien exécutée eſt très-utile pour la plus grande obéiſſance du cheval ; elle lui apprend à tourner pour la main de la bride, avec promptitude & ſureté, & elle eſt très-bonne pour les chevaux de guerre. Mais ſi l'on veut bien exécuter cette leçon, la principale attention qu'on doit avoir ſera de ne point ſe preſſer, & ſur-tout d'éviter que par l'action trop forte de la main, le cheval ne recule, & ne puiſſe contenir ſes hanches.

Dans toutes les opérations de l'enlever de la main, l'homme habile calcule ſa force avec l'objet qu'il ſe propoſe : là où il ne s'agit que d'enlever le devant, il ne travaillera pas comme s'il ſe propoſoit, après l'avoir enlevé, d'en charger les hanches, à l'effet de les arrêter & de les fixer. Il y a des différences de tact & d'actions, que la pratique ſeule apprend : nous ne pouvons qu'avertir qu'elles exiſtent, ſans pouvoir les décrire.

Tous ces mouvements demandent, de la part du cavalier, une aſſiette ferme, aſſurée & moëlleuſe, que rien n'ébranle & ne dérange. Aſſiette qui ne s'acquiert qu'à la longue ; car les mouvements de côté ſont très-propres à faire varier l'homme ſur le cheval. C'eſt par le liant & une enveloppe douce, que l'on réuſſit : la force déconcerte le cheval, & le fatigue mal-à-propos.

De la demi-Volte au galop.

On peut changer de main, comme je vais le décrire, & alors ce ſera un changement en demi-volte. Après avoir paſſé le premier coin, prenez-en un ſecond ſur la ligne du milieu du manège ; de-là portez de côté en alongeant, juſqu'à l'endroit ordinaire du fermer & de la reprise. Ce coin ſe

Digitized by Google

prend comme les autres, ſeulement on doit avoir attention de ne pas laiſſer échapper les hanches en tournant.

De la Volte au galop.

La volte au galop, quoique plus difficile que celle que l'on fait au paſſage, s'exécute par les mêmes règles & demande les mêmes conditions. Elle s'entame comme un changement de main; & la repriſe ſe fait comme au fermer.

Ce travail eſt plus difficile à exécuter qu'à décrire: peu de chevaux ſont en état de le fournir; peu ſont aſſez bien dreſſés pour travailler d'aiſance; & un petit nombre d'écuyers ont le talent requis pour donner cette leçon.

Dans toutes les leçons au galop de deux piſtes, on doit donner peu de pli pour mieux tenir l'épaule de dehors; & la jambe de dedans de l'homme doit beaucoup porter en avant.

De la Pirouette au galop.

Les pirouettes au galop ne conviennent qu'à des chevaux très-nerveux & extrêmement ſouples; elles s'exécutent par les mêmes principes que celles qui ſe font au paſſage.

Tous ces travaux caractériſent le maître, & exigent un talent & un tact ſupérieur, & ſur-tout des natures de chevaux très-rares aujourd'hui.

Après avoir aſſoupli le cheval, & l'avoir rendu obéiſſant à toutes les leçons précédentes, il eſt agréable de le rendre brillant, autant que ſa nature le permet. Il le devient par la cadence de ſes battues, par l'attitude de ſa tête, & par la fierté de ſon regard. S'il eſt bien d'à-plomb & aſſuré ſur ſes jambes, il les remue avec vigueur. Il les enlève avec vivacité, il les poſe ſur le terrein avec hardieſſe & avec bruit. Les ſons qui réſultent de ſes poſées, forment la cadence. Moins chaque jambe embraſſe de terrein, plus alors les percuſſions ſont près les unes des autres: ces intervalles moindres produiſent une meſure plus vive.

Du Paſſage.

Si l'on deſire mettre le cheval au paſſage, c'eſt en raccourciſſant ſon trot, en l'obligeant de ſe ſoutenir, & en excitant ſon ardeur, qu'on formera cet *air*. Tous les temps en doivent être égaux; l'harmonie & la meſure iſochrones ſeront continues ſans ralentiſſement. A chaque pas, le cheval embraſſera un terrein égal; & ſi l'on eſt obligé d'en diminuer l'étendue dans les diverſes évolutions, l'oreille du ſpectateur ne s'en appercevra pas.

Si la nature n'a donné des diſpoſitions & une cadence naturelle au cheval, jamais cette cadence ne deviendra brillante, quelque réglée qu'elle ſoit. Chaque animal a la ſienne: il convient de la perfectionner, mais non de la changer.

Le cheval dont l'allure aura été très-raccourcie, & rendue brillante, pourra alors piaffer.

Du Piaffer.

Le piaffer eſt un paſſage en place, animé, & bien en avant. L'homme ne doit pas avoir beſoin de la bride pour bien exécuter cet *air*; car le cheval doit manier de lui-même, en conſervant ſon attitude & ſon à-plomb.

Rien ne met plus les chevaux en équilibre, que ces deux *airs*: les reſſorts jouent à-peu-près dans la même place; & l'homme ſe plaît à les manier, lorſque la cadence eſt obſervée. Mais il ne faut pas en abuſer, car ils deviendroient pénibles au cheval.

Du Terre-à-Terre.

Le terre-à-terre eſt un galop de deux piſtes. Le cheval lève les deux pieds de devant, les remet à terre, en portant de côté l'avant main, puis il enlève & poſe de même l'arrière-main; ce qui fait deux temps très-preſſés & très-vites.

A moins qu'un cheval ne ſoit très-ſouple, bien mis, & d'un caractère gai, je ne conſeille pas d'eſſayer du terre à terre; car cet *air* demande beaucoup de juſteſſe & de vigueur dans le cheval. S'il ne fuit pas bien librement les talons au paſſage, en ſe ſoutenant de lui-même, & en gardant ſa bonne poſition, il n'a pas encore les principes qui le conduiront à cet *air*. S'il exécute bien tout le travail de deux piſtes au paſſage pour la jambe de dedans, alors il ſera temps d'eſſayer. Je m'y prends ainſi.

Après l'avoir manié quelque temps ſur les deux piſtes, je le renferme un peu plus; je retiens la rêne de dehors pour diminuer un trop grand pli qui s'oppoſeroit à la liberté du cheval; puis je le chaſſe de la jambe de dedans en l'animant, afin qu'il parte au galop de côté. Si les hanches ne ferment pas comme il faut, je ne fais aucune difficulté d'employer, dans les commencements, l'aide de la jambe de dehors, que je diminue à meſure que le cheval prend du plaiſir à la leçon, & que cet *air* lui devient propre. Alors il exécutera preſque de lui-même, étant maintenu par l'équilibre & la belle poſition de l'homme.

L'animal accoutumé à cet *air*, peut y travailler ſur toutes ſortes de figures, & ſur-tout les voltes. Rien de plus beau qu'une volte en terre-à-terre, bien juſte & bien paſſée; mais cela eſt ſi rare, qu'à peine en voit-on de complette: on en voit cependant des portions, qui donnent l'idée de la totalité.

Du Mézair.

Ce que le terre à terre eſt de côté, le mézair l'eſt ſur le droit: un galop à deux temps bien frappés. Le mézair eſt une gaité du cheval dans laquelle il enlève le devant à une médiocre hauteur, le poſe preſtement à terre en même-temps qu'il coule les hanches ſous lui avec promptitude & vigueur.

Digitized by Google

Si le cheval ne se présente de lui-même à cet *air*, il sera difficile de l'y mettre ; mais sa souplesse, & son feu naturel, lui en donneront quelque temps. En le ménageant & en lui laissant du repos, sa gaité sera plus agréable, & il prendra quelques pas de mézair.

Pour entretenir le cheval à cet *air*, on peut se servir des aides suivantes : enlever légèrement de la main, & laisser tomber moëlleusement les jambes près du corps pour lui donner une chasse douce & suivie : on doit sur tout être assuré dans la selle. De cette manière on pourra y accoutumer le cheval. Mais la gaité une fois passée, il n'a plus le même agrément.

J'ai mis cet *air* à la suite du terre-à-terre, à cause de la grande analogie que je trouve entr'eux.

DES *AIRS* RELEVÉS EN GÉNÉRAL.

Les sauts & les bonds que les poulains en liberté font dans les prés, sont proportionnés à leur force & à leur légéreté, & sont produits par leur gaité & par leur vivacité : ces qualités peuvent être les mêmes dans tous les chevaux, mais leur construction ayant des différences, ils ne sont point tous capables d'exécuter les mêmes sauts.

* On exerce les chevaux aux *airs relevés* plutôt pour la curiosité que pour une utilité réelle. Les anciens aimoient ce genre de manège : aujourd'hui il est très-néglige en France. Cependant, comme il est bon d'avoir des principes pour dresser des chevaux sauteurs, nous croyons convenable d'en dire un mot.

Théorie du Saut.

La première action du cheval qui veut sauter, est d'enlever le devant, d'en rapporter toute la masse sur les jarrets, qu'il plie & qu'il avance autant qu'il lui est possible sous le ventre vers son centre de gravité, afin de pouvoir enlever plus facilement & plus haut une grande partie de sa masse : car, plus le poids qui fera fléchir les articulations sera grand, sans excéder les forces des jarrets, & toujours dans une proportion raisonnable ; plus alors la détente sera vive : de même plus la flexion est grande dans les articulations, plus l'effort est considérable. C'est pour cela que les chevaux, lorsqu'ils veulent redoubler leurs sauts, se rapetissent, pour ainsi dire, sur leurs jambes de derrière.

Les muscles fléchisseurs ayant agi avec une grande vitesse, & la masse ayant comprimé les extrémités des os fémurs subitement & bien sur les lignes d'appui des jambes de derrière, comme cette situation est pénible & ne sauroit durer, les muscles extenseurs agissent à leur tour avec une promptitude proportionnée à la gêne où ils étoient ; & l'extrémité de la jambe trouvant le terrein qui arrête son effort & réagit sur elle, toute l'impulsion est alors pour la masse mobile qui est le corps de l'animal.

L'élévation & la longueur du saut sont proportionnées à l'étendue des os, à la force des muscles, & au degré de cohérence dans toutes les parties des jarrets.

Une articulation formée par des os très-longs, ouvre un angle plus grand, dont l'extrémité comprimée s'éloigne davantage, dans la réaction, de celle qui appuie sur le terrein ; la force des muscles augmente l'activité des ressorts, & la cohérence ferme des organes des jarrets peut supporter un plus grand poids sans souffrir.

L'animal, dont le volume est léger en raison de ses jambes, est plus propre à sauter ; car les articulations, en s'étendant après la compression, trouvant une moindre résistance, la force de la détente doit pousser le corps plus loin. Il est certain qu'un petit cheval bien fait & nerveux, est plus propre au saut qu'un grand animal.

Daprès ces principes il nous sera plus facile de donner les moyens de dresser des chevaux aux *airs relevés*.

De la Pesade.

La pesade est un *air* dans lequel le cheval bien placé, & bien dans la main, enlève le devant en pliant les deux jambes de devant, sans remuer celles de derrière, & en fléchissant les jarrets.

Pour exécuter la pesade, il est néceſſaire de bien rassembler le cheval, & d'enlever la main, en fixant les hanches par une pression légère des deux gras de jambe. Les pesades seront médiocrement élevées ; le cheval ne les fera pas de lui-même, & il ne reculera pas avant que de les faire. L'homme soutiendra le cheval lorsque son devant retombera afin que les épaules ne portent pas tout le poids.

Cette leçon est utile pour accoutumer l'animal à rester sur ses jarrets, & pour les habituer à supporter sans remuer toute la masse du corps.

De la Courbette.

Dans la pesade, les hanches ne marchent pas ; dans la courbette, aussi-tôt que le cheval s'est enlevé à pesade, le derrière marche en poussant le devant : les jarrets restent pliés, & ne s'étendent qu'après que l'on a cessé d'enlever à courbettes ; car si l'on en faisoit un trait d'un bout du manège à l'autre, les hanches seroient toujours en travail.

Pour faire de belles courbettes, les hanches doivent agir prestement, ensemble, & sans traîner. Une cadence ride, vive & bien marquée, caractérise les belles courbettes. Voici la manière de les faire.

On enlève à pesade, & dans l'instant on chasse des deux jambes ; on laisse tomber le devant, en rendant imperceptiblement la main ; les jambes se relâchent aussi, & se raniment pour recommencer.

Il faut un tact particulier pour cet *air*, très agréable, mais très-rare en France ; car il est difficile de trouver

Digitized by Google

trouver un cheval propre à ce manège. Les anciens écuyers faiſoient toutes ſortes de figures à courbettes. Aujourd'hui ces opérations n'ont lieu que dans les livres. Eſt-ce un bien ? eſt-ce un mal ? Je ne décide point.

De la Croupade, de la Balotade, & de la Cabriole.

Dans la courbette, le cheval s'eſt peu élevé de terre, parce que ſes articulations de derrière ne ſe ſont point déployées ; s'il les étendoit, alors il ſauteroit des quatre jambes. Le ſaut qu'il feroit prendroit un nom différent ſelon la diſpoſition de ſes jambes de derrière. Si elles ſont pliées ſous le ventre dans l'attitude qu'elles ont à la courbette, le ſaut ſe nomme *croupade*. Si les deux jarrets remontent & touchent les feſſes, & ſi les fers ſe laiſſent voir, mais ſans ruade, ce ſera une *balotade*. Enfin, quand le cheval bien enlevé détache la ruade entière, il fait une *cabriole*.

Les règles de ſes ſauts, ſont que le devant ſoit bien enlevé, & plus que la croupe, que l'animal ſoit droit, & qu'il ne ſaute pas ſans la volonté de l'homme.

On fait ſauter le cheval en enlevant la main, & en aidant la croupe avec le poinçon, ou la gueule ou la chambrière, juſqu'à ce qu'il ſoit confirmé dans ſon *air*. Sa vigueur & ſa légèreté décident du ſaut qui lui convient : l'homme ne peut le fixer à l'un plutôt qu'à l'autre.

C'eſt un grand abus que de vouloir faire ſauter des chevaux, ſans les avoir fait paſſer par les leçons du manège, qui les aſſouplifſent & les rendent obéiſſants : autrement ils ne ſautent que de caprice & de colère, & deviennent dangereux.

Les chevaux parfaitement exercés, comme l'étoient ceux de M. de la Pleignière, exécutent tout le manège exactement, & ſautent en liberté, au commandement de l'homme, ſans faire un temps de plus contre ſon gré. C'eſt-là dreſſer des ſauteurs, que l'on peut exercer ſans courir riſque de la vie.

AJUSTER un cheval, c'eſt lui apprendre ſon exercice en lui donnant la grâce néceſſaire.

ALLÉGIR. C'eſt rendre un cheval plus libre, plus léger du devant que du derrière. Lorſqu'on veut *alléger* un cheval, il faut qu'en le faiſant trotter, on le ſente toujours diſpoſé à galopper, & que l'ayant galoppé quelque temps, on le remette encore au trot. Le cheval eſt ſi peſant d'épaules, & ſi attaché à la terre, qu'on a de la peine à lui rendre le devant léger, quand même, pour l'*alléger*, on ſe ſerviroit du caveçon à la Neucaſtle. Ce cheval s'abandonne trop ſur les épaules ; il faut l'*alléger* du devant & le mettre ſous lui.

ALLURE. Train, marche d'un cheval. Ce cheval a l'*allure* froide, pour dire qu'il ne lève pas aſſez le genou ni la jambe, & qu'il raſe le tapis : il a de belles *allures*, pour dire qu'il a la marche belle. Il n'y a perſonne qui puiſſe parfaitement dreſſer un cheval, qu'il ne ſçache exactement toutes les *allures* naturelles des chevaux, & les actions des jambes. Les *allures* naturelles ſont le pas, ou petit trot, le trot, le galop. Si ce cheval continue à faſtifier ſon *allure*, donnez-lui de l'éperon dans la volte. Neucaſtle dit : Ce barbe a les *allures* belles, contre l'ordinaire des barbes.

Equitation, Eſcrime & Danſe.

DES *ALLURES*. (LA GUÉRINIERE).

La plupart de ceux qui montent à cheval n'ont qu'une idée confuſe des mouvements des jambes de cet animal dans ſes différentes *allures* ; cependant ſans une connoiſſance auſſi eſſentielle à un cavalier, il eſt impoſſible qu'il puiſſe faire agir des reſſorts, dont il ne connoît pas la mécanique.

Les chevaux ont deux ſortes d'*allures* ; ſavoir, les *allures* naturelles, & les *allures* artificielles.

Dans les *allures* naturelles, il faut diſtinguer les *allures* parfaites, qui ſont, le pas, le trot, & le galop ; & les *allures* défectueuſes, qui ſont, l'amble, l'entre-pas ou traquenard & l'aubin.

Les *allures* naturelles & parfaites, ſont celles qui viennent purement de la nature, ſans avoir été perfectionnées par l'art.

Les *allures* naturelles & défectueuſes, ſont celles qui proviennent d'une nature foible ou ruinée.

Les *allures* artificielles, ſont celles qu'un habile écuyer fait donner aux chevaux qu'il dreſſe, pour les former dans les différents airs dont ils ſont capables, & qui doivent ſe pratiquer dans les manèges bien réglés. *Voyez* AIRS.

DES *ALLURES* NATURELLES.

Le Pas.

Le pas, eſt l'action la moins élevée, la plus lente & la plus douce de toutes les *allures* d'un cheval. Dans le mouvement que fait un cheval lorſqu'il va le pas, il lève les deux jambes qui ſont oppoſées & traverſées, l'une devant, l'autre derrière : quand, par exemple, la jambe droite de devant eſt en l'air & ſe porte en avant, la gauche de derrière ſe lève immédiatement après, & ſuit le même mouvement que celle de devant, & ainſi des deux autres jambes ; enſorte que dans le pas, il y a quatre mouvemens : le premier eſt celui de la jambe droite de devant, qui eſt ſuivie de la jambe gauche de derrière, qui fait le ſecond mouvement ; le troiſième eſt celui de la jambe gauche de devant, qui eſt ſuivie de la jambe droite de derrière ; & ainſi alternativement.

Le Trot.

L'action que fait le cheval qui va au trot, eſt de lever en même-temps les deux jambes qui ſont oppoſées & traverſées ; ſavoir, la jambe droite de devant avec la jambe gauche de derrière, & enſuite la jambe gauche de devant avec la droite de derrière. La différence qu'il y a entre le pas & le trot, c'eſt que dans le trot, le mouvement eſt plus violent,

Digitized by Google

plus diligent & plus relevé, ce qui rend cette dernière *allure* beaucoup plus rude que celle du pas, qui eſt lente & près de terre. Il y a encore cette différence : c'eſt que quoique les jambes du cheval, qui va le pas, ſoient oppoſées & traverſées, comme elles le ſont au trot, la poſition des pieds ſe fait en quatre temps au pas, & qu'au trot, il n'y en a que deux, parce qu'il lève en même-temps les deux jambes oppoſées, & les poſe auſſi à terre en même-temps comme nous venons de l'expliquer.

Le Galop.

Le galop eſt l'action que fait le cheval en courant. C'eſt une eſpèce de ſaut en avant : car les jambes de devant ne ſont point encore à terre, lorſque celles de derrière ſe lèvent ; de façon qu'il y a un inſtant imperceptible où les quatre jambes ſont en l'air. Dans le galop, il y a deux principaux mouvements, l'un pour la main droite, qu'on appelle galoper ſur le pied droit, l'autre pour la main gauche, qui eſt galoper ſur le pied gauche. Il faut que dans chacune de ces différences, la jambe de dedans de devant avance & entame le chemin, & que celle de derrière du même côté, ſuive & avance auſſi, ce qui ſe fait dans l'ordre ſuivant. Si le cheval galope à droite, quand les deux jambes de devant ſont levées, la droite eſt miſe à terre plus avant que la gauche, & la droite de derrière chaſſe & ſuit le mouvement de celle de devant ; elle eſt auſſi poſée à terre plus avant que la gauche de derrière. Dans le galop à main gauche, c'eſt le pied gauche de devant qui mène & entame le chemin ; celui de derrière du même côté ſuit, & eſt auſſi plus avancé que le pied droit de derrière. Cette poſition de pieds ſe fait dans l'ordre ſuivant.

Lorſque le cheval galope à droite, après avoir raſſemblé les forces de ſes hanches pour chaſſer les parties de devant, le pied gauche de derrière ſe poſe à terre le premier, le pied droit de derrière fait enſuite la ſeconde poſition, & eſt placé plus avant que le pied gauche de derrière, & dans le même inſtant le pied gauche de devant ſe poſe auſſi à terre ; enſorte que dans la poſition de ces deux pieds, qui ſont croiſés & oppoſés comme au trot, il n'y a ordinairement qu'un temps qui ſoit ſenſible à la vue & à l'oreille ; & enfin le pied droit de devant, qui eſt avancé plus que le pied gauche de devant, & ſur la ligne du pied droit de derrière, marque le troiſième & dernier temps. Ces mouvements ſe répètent à chaque temps de galop, & ſe continuent alternativement.

A main gauche, la poſition des pieds ſe fait différemment ; c'eſt le pied droit de derrière qui marque le premier temps ; le pied gauche de derrière & le pied droit de devant, ſe lèvent enſuite & ſe poſent enſemble à terre, croiſés comme au trot, & font le ſecond temps ; & enfin le pied gauche de devant, qui eſt plus avancé que le pied droit de devant, & ſur la ligne du pied gauche de derrière, marque la troiſième & dernière cadence.

Mais lorſqu'un cheval a les reſſorts lians & le mouvement des hanches tride, il marque alors quatre temps, qui ſe font dans l'ordre ſuivant. Lorſqu'il galope à droite, par exemple, le pied gauche de derrière ſe poſe à terre le premier, le pied droit de derrière fait la ſeconde poſition, le pied gauche de devant, immédiatement après celui-ci, marque le troiſième temps ; & enfin le pied droit de devant, qui eſt le plus avancé de tous, fait la quatrième & dernière poſition, ce qui fait alors, 1, 2, 3 & 4, & forme la vraie cadence du beau galop, qui doit être diligent des hanches, & raccourci du devant, comme nous l'expliquerons dans la ſuite.

Quand il arrive qu'un cheval n'obſerve pas en galopant le même ordre aux deux mains dans la poſition de ſes pieds, comme il le doit, & comme nous venons de l'expliquer, il eſt faux ou déſuni.

Un cheval galope faux ou ſur le mauvais pied, lorſqu'allant à une main, au lieu d'entamer le chemin avec la jambe de dedans, comme il le doit, c'eſt la jambe de dehors qui eſt la plus avancée ; c'eſt-à-dire, ſi le cheval, en galopant à main droite, entame le chemin avec la jambe gauche de devant, ſuivie de la gauche de derrière, alors il eſt faux, il galope faux, ſur le mauvais pied ; & ſi en galopant à main gauche, il avance & entame le chemin avec la jambe droite de devant, & celle de derrière, au lieu de la gauche, il eſt de même faux & ſur le mauvais pied. La raiſon de cette fauſſeté dans cette *allure*, vient de ce que les deux jambes, celle de devant & celle de derrière, qui ſont du centre du terrain autour duquel on galope, doivent néceſſairement être avancées, afin de ſoutenir le poids du cheval & du cavalier ; car autrement le cheval ſeroit en danger de tomber en tournant, ce qui arrive quelquefois, & ne laiſſe pas d'être dangereux. On court auſſi le même riſque quand un cheval galope déſuni.

Un cheval ſe déſunit de deux manières, tantôt du devant, & tantôt du derrière ; mais plus ordinairement du derrière que du devant. Il ſe déſunit du devant, lorſqu'en galopant dans l'ordre qu'il doit avec les jambes de derrière à la main où il va, c'eſt la jambe de dehors du devant qui entame le chemin, au lieu de celle de dedans. Par exemple, lorſqu'un cheval galope à main droite, & que la jambe gauche de devant eſt la plus avancée au lieu de la droite, il eſt déſuni de devant ; & de même, ſi en galopant à main gauche, il avance la jambe droite de devant au lieu de la gauche, il eſt encore déſuni du devant. Il en eſt de même pour le derrière : ſi c'eſt la jambe de dehors de derrière qui entame le chemin, au lieu de celle de dedans, il eſt déſuni du derrière. Pour comprendre encore mieux ceci, il faut faire attention, que lorſqu'un cheval en galopant à droite, a les jambes de devant placées comme il devroit les avoir pour ga-

Digitized by Google

loper à gauche, il eſt déſuni du devant ; & lorſque les jambes de derrière ſont dans la même poſition où il devroit les avoir à gauche, lorſqu'il galope à droite, il eſt déſuni du derrière. Il en eſt de même pour la main gauche.

Il faut remarquer que pour les chevaux de chaſſe & de campagne, on entend toujours, ſur-tout en France, par galoper ſur le bon pied, galoper ſur le pied droit. Il y a pourtant quelques hommes de cheval qui font changer de pied à leurs chevaux, afin de repoſer la jambe gauche, qui eſt celle qui ſouffre le plus, parce qu'elle porte tout le poids, au lieu que la droite entamant le chemin, a plus de liberté, & ne ſe fatigue pas tant.

L'Amble.

L'amble eſt une *allure* plus baſſe que celle du pas, mais infiniment plus allongée, dans laquelle le cheval n'a que deux mouvements, un pour chaque côté, de façon que les deux jambes du même côté, celle de devant & celle de derrière ſe lèvent en un même-temps, & ſe portent en avant enſemble, & dans le temps qu'elles ſe poſent à terre, auſſi enſemble, elles ſont ſuivies de celles de l'autre côté, qui font le même mouvement, lequel ſe continue alternativement.

Pour qu'un cheval aille bien l'amble, il doit marcher les hanches baſſes & pliées, & poſer les pieds de derrière, un grand pied au-delà de l'endroit où il a poſé ceux de devant, & c'eſt ce qui fait qu'un cheval d'amble fait tant de chemin. Ceux qui vont les hanches hautes & roides n'avancent pas tant & fatiguent beaucoup plus un cavalier. Les chevaux d'amble ne ſont bons que dans un terrein doux & uni, car dans la boue & dans un terrein raboteux, un cheval ne peut pas ſoutenir long-temps cette *allure*. On voit à cauſe de cela, plus de chevaux de cette eſpèce en Angleterre qu'en France, parce que le tertain y eſt plus doux & plus uni, mais généralement parlant, un cheval d'amble ne peut pas durer long-temps, & c'eſt un ſigne de foibleſſe dans la plupart de ceux qui ambleut : les jeunes poulains même prennent cette *allure* dans la prairie, juſqu'à ce qu'ils aient aſſez de force pour troter & galoper. Il y a beaucoup de braves chevaux qui, après avoir rendu de longs ſervices, commencent à ambler, parce que leurs reſſorts venant à s'uſer, ils ne peuvent plus ſoutenir les autres *allures* qui leur étoient auparavant ordinaires & naturelles.

L'Entre-pas ou *Traquenard.*

L'entre-pas, qu'on appelle auſſi *traquenard*, eſt un train rompu, qui a quelque choſe de l'amble. Les chevaux qui n'ont point de reins & qu'on preſſe ſur les épaules, ou qui commencent à avoir les jambes uſées & ruinées, prennent ordinairement cette *allure*. Les chevaux de charge, par exemple, qui ſont obligés de faire diligence, après avoir troté pendant quelques années le fardeau ſur le corps, lorſqu'ils n'ont plus aſſez de force pour ſoutenir l'action du trot, prennent enfin une eſpèce de tricotement de jambes vite & ſuivi, qui a l'air d'un amble rompu, & qui eſt, à proprement parler, ce qu'on appelle *entre-pas* ou *traquenard.*

L'Aubin.

On appelle *aubin*, une *allure* dans laquelle le cheval en galopant avec les jambes de devant, trote ou va l'amble avec le train de derrière. Cette *allure*, qui eſt très-vilaine, eſt le train des chevaux qui ont les hanches foibles & le derrière ruiné, & qui ſont extrêmement fatigués à la fin d'une longue courſe. La plupart des chevaux de poſte aubinent au lieu de galoper franchement ; les poulains qui n'ont point encore aſſez de force dans les hanches pour chaſſer & accompagner le devant, & qu'on veut trop tôt preſſer au galop, prennent auſſi cette *allure*, de même que les chevaux de chaſſe, lorſqu'ils ont les jambes de derrière uſées.

DES *ALLURES* DU CHEVAL. (DUPATY).

Les *allures* du cheval ont des propriétés différentes les unes des autres, & cependant ſe réuniſſent en quelques points.

Le pas eſt eſtimé lorſqu'il eſt ſoutenu, allongé, bien cadencé, & noble.

Le ſoutien de cette *allure* vient de la bonne attitude du cheval, & de l'emploi de ſes jambes conformément aux loix de la nature, lorſqu'aucun accident n'en dérange le bon ordre, & que la conſtruction de l'animal eſt bonne. Dans le pas ſoutenu, la poſition de la tête du cheval ne varie point ; il la conſerve longtemps, parce que ſes forces ſont ménagées.

Le pas eſt allongé lorſque le terrein qu'embraſſe le cheval dans le déplacement de ſes jambes eſt conſidérable. Il n'eſt allongé avec grace, & même avec ſureté pour l'animal, qu'autant que ſon ſoutien n'eſt pas détruit : & pour cela le compas formé par les jambes de devant ne ſera point trop ouvert ; car l'animal ſe rappetiſſeroit, perdroit de ſa nobleſſe & de ſon ſoutien : il ne gagne en longueur qu'aux dépens de ſon élévation.

Le pas doit de plus être cadencé, parce que chaque battue, en ſe faiſant entendre à des diſtances égales, forme une ſuite de ſons égaux. Par cette égalité on juge que les membres ſont bien d'accord entre eux pour la force & pour la mobilité. Une cadence hardie eſt préférable à celle qui réſultera d'un pied poſé mollement. Tout cheval qui marche mollement dénote de la foibleſſe.

L'attitude des jambes, la poſition du pied, la régularité des mouvemens ſont à obſerver avec un ſoin particulier par celui qui cherche un beau pas. A cette *allure* chaque jambe fait entendre très-diſtinctement ſa battue, ce qui forme quatre temps.

Le trot, qui eſt plus vite, ne fait entendre que deux temps, ſi l'animal eſt bon & ſi ſes membres ſont d'accord. Les courts intervalles qui ſe trouvent

Digitized by Google

entre la posée des deux jambes diagonalement opposées, ne se font sentir qu'à l'œil : l'oreille ne sauroit les distinguer, si le cheval est soutenu & égal dans son devant & dans son derrière.

On desire que le trot soit soutenu, allongé, hardi, cadencé, & brillant.

Le soutien n'existe que par la bonne position des jambes dans leur innixion, & dans l'observation constante des loix de l'équilibre.

Le trot allongé aux dépens de son soutien, est défordonné ; & ces deux propriétés doivent se trouver réunies pour former une bonne *allure*.

Il est hardi si chaque pied dans sa battue pose avec fermeté & sans tâtonner. Dans le cas où cela arriveroit, on peut penser que l'animal craint la réaction de la part du terrein, & que le contre-coup le fait souffrir.

Le trot est cadencé quand les battues qui se font entendre consécutivement, sont également espacées.

Il est brillant lorsque les membres se déploient avec vigueur, que la battue est preste, & que les temps sont ferrés & vifs. Un trot lent & trainant, vient de la défunion & du peu d'harmonie des membres : il est défectueux.

Dans le galop à quatre temps, le mouvement des jambes est le même qu'au pas. Cette *allure* est harmonieuse & pleine de graces. Les chevaux liants & nerveux tout à-la-fois, & sur-tout les chevaux de race qui savent se soutenir, ont cette belle *allure* : elle n'est pas vite, mais les membres s'y déploient bien. Les quatre battues y sont également espacées ; & plus elles sont vives, plus l'air est brillant.

Le galop ordinaire est à trois temps. Les deux jambes, la gauche de devant & la droite de derrière se font entendre à-la fois. Les mêmes conditions s'observent dans ce galop & dans le précédent, à l'exception du quatrième temps.

Dans le galop à deux temps, on n'entend que deux battues ; les deux jambes diagonalement opposées tombent ensemble. Je préférerois ce dernier air de galop, parce qu'il tient plus de la nature du saut, qu'il marque plus de liberté, d'aisance, de légéreté & de nerf dans le cheval, & qu'il paroit le plus propre à produire de la viteſſe. Dans ce galop, la détente du reſſort eſt plus vive & plus preſte : les deux jambes de derrière ſont moins éloignées l'une de l'autre ; & le cheval eſt plus long-temps enlevé que dans les autres airs de galop, puiſque les jambes partent toutes dans un eſpace de temps moindre que dans le galop à quatre temps.

Si le cheval, à cet air, traine les hanches, & ne ramène pas les jambes de derrière près de la ligne du centre de gravité, ſon galop eſt découſu ; on entend deux battues trop éloignées l'une de l'autre, & mollement frappées : l'animal eſt ſans ame. Mais ſi ſes jambes agiſſent bien, ce galop ſera aiſé & brillant. Plus les deux battues ſeront ſerrées ; plus il y aura de fierté dans la marche du cheval.

Obſervation ſur les allures.

Dans les deux *allures* les plus lentes, le pas & le trot, le cheval ne quitte pas terre de ſes quatre jambes à-la-fois, & il a toujours ſur le terrein une de ſes jambes de derrière. Cependant un auteur célèbre prétend qu'il y a un inſtant où aucune jambe de derrière ne poſe à terre. Cela eſt mal vu : car ſi cela étoit, il n'y auroit aucune différence du trot & du galop. Or il eſt conſtant qu'il y en a une conſidérable ; & c'eſt une fauſſe obſervation de la part de cet auteur, qui apparemment n'a vu que des chevaux ſur les épaules, ou qui ne connoit pas au juſte le mécaniſme des actions du cheval.

Dans le galop, le cheval perd terre, il eſt un inſtant en l'air ; & la même jambe continue toujours la fonction d'appui & de reſſort, tant que le cheval eſt uni à la même main. Le cheval commence ſa progreſſion par le pas ; il ſe met enſuite au trot ou au galop, ſelon qu'on le preſſe : mais il ne peut partir vivement & preſtement au premier ébranlement : c'eſt une choſe d'expérience. Celui qui eſt lent à raſſembler ſes forces, pour partir au galop, eſt foible ; celui qui part aiſément, nettement, & ſans précipitation du pas au galop, eſt au contraire vigoureux.

AMBLE. Train, pas, ou certaine allure d'un cheval. Il ſe fait lorſque les deux jambes du même côté s'étant levées & poſées en même temps & enſemble, les deux autres ſe meuvent après, ce qui continue alternativement. C'eſt la première allure des poulains, quand ils ne ſont pas aſſez forts pour trotter. Pour leur entretenir cette allure, on leur met des entraves, & on leur attache des bouchons de foin autour des jambes de derrière. Cette allure eſt bannie des manéges, où l'on ne veut que le pas, le trot & le galop. La raiſon eſt que ſans arrêter un cheval, on peut le mettre du trot au galop ; mais on eſt contraint de l'arrêter pour le mettre de l'*amble* au galop, ce qui fait perdre du temps, & interrompt la juſteſſe & la cadence du manége. La Haquenée eſt un cheval qui va l'*amble*. On appelle un cheval franc d'*amble* lorſqu'il va l'*amble*, quand on le mène en main ſeulement avec le licol. On dit auſſi au plurier, les grands *ambles*. On a dit *ambleur* en vieux gaulois. L'*amble* eſt, ſelon Végèce, un petit pas de cheval fort vite, qui plaît à celui qui le monte, qui vient naturellement, & non par art. Quelques uns appellent fauſſe jambe devant, un *amble* dans la viteſſe du galop, ou les deux actions du trot & de l'*amble* dans la viteſſe du galop. Il y a pluſieurs chevaux, qui, bien qu'ils ne puiſſent que trotter, étant preſſés au manége, vont ſouvent un *amble* confus, & quelquefois un *amble* parfait. Cheval franc d'*amble*, c'eſt-à-dire, qui va bien l'*amble* en main par le bout du licol.

Il y a différentes manières pour dreſſer un jeune cheval à l'*amble*. Quelques-uns le fatiguent à marcher

pas à pas dans des terres nouvellement labourées; ce qui l'accoutume naturellement à la démarche de l'*amble*; mais cette méthode a ſes inconvénients; car on peut, en fatiguant ainſi un jeune cheval, l'affoiblir ou l'eſtropier.

D'autres, pour le former à ce pas, l'arrêtent tout court tandis qu'il galope, & par cette ſurpriſe lui font prendre un train mitoyen entre le galop; de ſorte que, perdant ces deux allures, il faut néceſſairement qu'il retombe à l'*amble*; mais on riſque par-là de lui gâter la bouche ou de lui donner une encartelure, on un nerf-férure.

D'autres l'y dreſſent en lui chargeant les pieds de fers extrêmement lourds; mais cela peut leur faire heurter & bleſſer les jambes de devant avec les pieds de derrière. D'autres, leur attachent au paturon, des poids de plomb; mais, outre que cette méthode peut cauſer les mêmes accidents que la précédente, elle peut auſſi cauſer au cheval des ſoulures incurables, ou lui écraſer la couronne, &c.

D'autres, chargent le dos du cheval, de terre, de plomb, & d'autres matières peſantes; mais il eſt à craindre qu'on ne lui rompe les vertèbres en le ſurchargeant.

D'autres, tâchent de le réduire à l'*amble*, à la main, avant de le monter, en lui oppoſant une muraille ou une barrière & lui tenant la bride ſerrée, & le frappant avec une verge lorſqu'il bronche, ſur les jambes de derrière & ſous le ventre: mais par-là, on peut mettre un cheval en fureur, ſans lui faire entendre ce que l'on veut de lui, ou le faire cabrer, ou lui faire écarter les jambes, ou lui faire prendre quelqu'autre mauvais tic, dont on auroit de la peine à le déshabituer.

D'autres, pour le même effet, lui mettent, aux deux pieds de derrière, des fers plats & longs qui débordent le ſabot en devant, autant qu'il faut pour que le cheval, s'il prend le trot, ſe heurte le derrière des jambes de devant avec le bout des fers; mais il y a à craindre qu'il ne ſe bleſſe les nerfs & n'en devienne eſtropié pour toujours.

Quelques-uns, pour réduire un cheval à l'*amble*, lui mettent des liſières autour des jambes en forme de jarretières, & l'envoient au verd en cet état pendant deux ou trois ſemaines, au bout deſquelles on les lui ôte: c'eſt ainſi que les Eſpagnols s'y prennent; mais on n'approuve pas cette méthode; car quoiqu'à la vérité, un cheval en cet état ne puiſſe pas trotter ſans douleur, ſes membres n'en ſouffriront pas moins; & ſi l'on parvient à le mettre à l'*amble*, ſon allure ſera lente & aura mauvaiſe grace, parce qu'il aura le train de derrière trop rampant. La manière de mettre un cheval à l'*amble* par le moyen du tramail, paroît la plus naturelle & la plus ſure: mais beaucoup de ceux qui s'en tiennent à cette méthode, tombent encore en différentes fautes; quelquefois il font le tramail trop long, & alors il ne ſert qu'à faire heurter les pieds du cheval confuſément les uns contre les autres; ou ils le font trop court, & alors il ne ſert qu'à lui faire tournoyer & lever les pieds de derrière ſi ſubitement qu'il s'en ſont une habitude dont on ne vient guère à bout de l'en défaire par la ſuite. Quelquefois auſſi le tramail eſt mal placé, & eſt mis, dans la crainte qu'il ne tombe, au-deſſus du genou & du ſabot; en ce cas, l'animal ne peut pas pouſſer contre, & la jambe de devant ne peut pas forcer celle de derrière à ſuivre: ou ſi, pour éviter cet inconvénient, on fait le tramail court & droit, il comprimera le gros nerf de la jambe de derrière & la partie charnue des cuiſſes de devant, enſorte que le cheval ne pourra plus aller qu'il ne bronche pardevant, & ne flèchiſſe du train de derrière.

Quant à la forme du tramail, quelques-uns le font de cuir; à quoi il y a cet inconvénient, qu'il s'allongera ou rompra; ce qui pourra empêcher le ſuccès de l'opération. Pour un bon tramail, il faut que les côtes ſoient ſi fermes, qu'ils ne puiſſent pas prêter de l'épaiſſeur d'un cheveu; la houſſe mollette, & ſi bien arrêtée qu'elle ne puiſſe pas ſe déranger; la bande de derrière plate, & deſcendant aſſez bas.

En le dreſſant à la main, on lui mettra ſeulement un demi-tramail, pour le dreſſer d'abord d'un côté, enſuite on en fera autant à l'autre côté; & lorſqu'il ſera l'*amble* à la main avec facilité & avec aiſance, ſans trébucher ni broncher, ce qui ſe ſe fait d'ordinaire en deux ou trois heures, on lui mettra le tramail entier.

AMBLER, aller à l'amble. Il y a certains chevaux bien forts, qui *ambleni* étant preſſés au manège; mais le plus ſouvent, c'eſt par foibleſſe naturelle ou par laſſitude.

AMBLEUR. Officier de la grande & petite écurie du roi.

AMBLANT. cheval qui va l'amble.

AMENDÉ. Un cheval *amendé* eſt celui qui a pris un bon corps, qui s'eſt engraiſſé.

AMONCELER. Cheval qui amoncèle, ou qui s'amoncèle. Cheval qui eſt bien enſemble, qui eſt bien ſous lui, qui marche ſur les hanches ſans ſe traverſer. Ce terme eſt vieux & peu uſité dans le manège.

AMPLE. Epithète qu'on donne au jarret d'un cheval. *Voyez*, JARRET.

APPELER un cheval de la langue, c'eſt frapper la langue contre le palais, ce qui fait un ſon qui reſſemble à *tac*. On accoutume les chevaux à cet averniſſement, en l'accompagnant d'abord de quelqu'autre aide, afin que, par la ſuite, il réveille ſon attention pour ſon exercice en entendant ce ſon tout ſeul.

APPUI. C'eſt le ſentiment réciproque entre la main du cavalier, & la bouche du cheval, par le moyen de la bride; ou bien c'eſt le ſentiment de l'action de la bride dans la main du cavalier. Ainſi le bon & le vrai *appui* de la main, eſt un ſoutien délicat de la bride; enſorte que le cheval retenu par la ſenſibilité des parties de la bouche, n'oſe

Digitized by Google

trop appuyer sur l'embouchure, ni battre à la main pour résister. *Appui* qui force la main, marque d'une très méchante bouche. Cheval sans *appui*, qui n'a point d'*appui*, c'est-à-dire, qui craint l'embouchure, appréhende la main, & ne peut souffrir que le mords appuie tant soit peu sur les parties de la bride. Ce cheval a l'*appui* fin, c'est-à-dire, la bouche délicate. Il a un *appui* sourd, un *appui* qui force la main; il est sans *appui*, c'est-à-dire, qu'il obéit avec peine au cavalier, qu'il craint l'embouchure. Un cheval qui a trop d'*appui*, est celui qui s'abandonne sur le mors. La rêne de dedans du caveçon, attachée courte au pommeau, est un excellent moyen pour donner un *appui* au cheval, le rendre ferme à la main & l'assurer. Cela est encore utile pour lui assouplir les épaules, ce qui donne de l'*appui* où il en manque, & en ôte où il y en a trop.

Si on veut donner de l'*appui* à un cheval & le mettre dans sa main, il faut le galoper, & le faire souvent reculer. Le galop étendu est aussi très-propre à donner de l'*appui* à un cheval, parce qu'en galopant, il donne lieu au cavalier de le tenir dans la main. *Appui* à pleine main, c'est à-dire, *appui* ferme, sans toutefois peser à la main & sans battre à la main. Les chevaux pour l'armée doivent avoir l'*appui* à pleine main. *Appui* au-delà de la pleine main, ou plus qu'à pleine main, c'est-à-dire, qui ne force pas la main, mais qui pèse pourtant un peu à la main. Cet *appui* est bon pour ceux, qui, faute de cuisses, se tiennent à la bride.

APPUYER des deux, c'est frapper & enfoncer les deux éperons dans le flanc du cheval. *Appuyer* verisement des deux, c'est donner le coup des deux éperons de toute sa force.

ARMER se dit d'un cheval qui veut se défendre contre le mords, & qui pour cela courbe son encolure jusqu'à appuyer les branches de la bride contre son poitrail, pour défendre ses barres & sa bouche, & ne pas obéir à l'embouchure. Quand un cheval s'*arme*, il faut le galoper fort vite, & le faire aller terre-à-terre, pour lui faire passer ses fantaisies. Il y a des chevaux qui s'*arment* contre le mords, & qui sont pourtant sensibles à la main & très-légers. Il faut donner à un cheval qui s'*arme*, une branche à genou, qui relève & lui fasse porter en beau lieu. On dit aussi qu'un cheval s'*arme* des lèvres, quand il couvre ses barres avec ses lèvres, afin de rendre l'appui du mords plus sourd & moins sensible: ce qui est ordinaire aux chevaux qui ont les lèvres fort grosses. Pour empêcher un cheval de s'*armer* des lèvres, il lui faut donner une embouchure dont le canon, ou l'écache, soit beaucoup plus large auprès des banquets, qu'à l'endroit de l'appui. On dit aussi la lèvre *arme* la barre, pour dire qu'elle la couvre.

ARRÊT. C'est la pause que le cheval fait en cheminant. Former l'*arrêt* du cheval, c'est l'arrêter sur ses hanches. Pour former l'*arrêt* du cheval, il faut, en le commençant, approcher d'abord le gras des jambes pour l'animer, mettre le corps en arrière, lever la main de la bride sans lever le coude, ensuite étendre vigoureusement les jarrets, & appuyer sur les étriers, pour lui faire former les temps de son *arrêt* en talquant avec les hanches trois ou quatre fois. Un cheval qui ne plie point sur les hanches, qui se traverse, qui bat à la main, forme un *arrêt* de mauvaise grâce. Après avoir marqué l'*arrêt*, ce cheval a fait au bout une ou deux pesades. Former les *arrêts* d'un cheval courts & précipités, c'est le mettre en danger de se ruiner les jarrets & la bouche. Après l'*arrêt* d'un cheval, il faut faire enforte qu'il fournisse deux ou trois courbettes. Le contraire de l'*arrêt* est le partir. On disoit autrefois le parer & la parade d'un cheval, pour dire son *arrêt*. Demi-*arrêt*, c'est un *arrêt* qui n'est pas achevé, quand le cheval reprend & continue son galop, sans faire ni pesades ni courbettes. Les chevaux qui n'ont qu'autant de force qu'il leur en faut pour endurer l'*arrêt*, sont les plus propres pour le manége & pour la guerre.

De l'*Arrêt* et du Reculer. (La Guérinière).

Après avoir exercé les jeunes chevaux au trot, qui est le seul moyen de leur donner la première souplesse, dont ils ont besoin pour se disposer à l'obéissance; il faut passer à une autre leçon, qui n'est pas moins utile, puisqu'elle consiste à les préparer à se mettre sur les hanches pour les rendre agréables & legers à la main.

On appelle un cheval sur les hanches, celui qui baisse & plie les hanches sous lui, en avançant les pieds de derrière & les jarrets sous le ventre, pour se donner sur les hanches un équilibre naturel, qui contrebalance le devant, qui est la partie la plus foible: duquel équilibre naît l'agrément & la légéreté de la bouche du cheval.

Il faut remarquer qu'un cheval, en marchant, est naturellement porté à se servir de la force de ses reins, de ses hanches & de ses jarrets, pour pousser tout son corps en avant; enforte que ses épaules & ses bras étant occupés à soutenir cette action, il se trouve nécessairement sur les épaules, & par conséquent pesant à la main.

Pour mettre un cheval sur les hanches, & lui ôter le défaut d'être sur les épaules, les hommes de cheval ont trouvé un remède dans les leçons, qui sont l'*arrêt* & le demi-*arrêt* & le reculer.

De l'Arrêt.

L'*arrêt* est l'effet que produit l'action que l'on fait en retenant avec la main de la bride la tête du cheval, & les autres parties de l'avant-main, & en chassant en même temps délicatement les hanches avec les gras de jambes; enforte que tout le corps du cheval se soutienne dans l'équilibre. en demeurant sur ses jambes & sur ses pieds de derrière. Cette action, qui est très-utile pour rendre un che-

Digitized by Google

val léger à la main & agréable au cavalier, eſt bien plus difficile pour le cheval que celle de tourner, qui lui eſt plus naturelle.

Pour bien marquer un *arrêt*, le cheval doit être un peu animé auparavant, & dans le temps qu'on ſent qu'il va plus vite que la cadence de ſon train, il faut, en le ſecouant délicatement des gras de jambes, mettre les épaules un peu en arrière, & tenir la bride de plus ferme en plus ferme, juſqu'à ce que l'*arrêt* ſoit formé; c'eſt-à-dire, juſqu'à ce que le cheval ſoit arrêté tout-à-fait. En mettant le corps en arrière, on doit ſerrer un peu les coudes près du corps, afin d'avoir plus d'aſſurance dans la main de la bride: il eſt néceſſaire auſſi que le cheval ſe tienne droit à l'*arrêt*, afin que cette action ſe faſſe ſur les hanches; car, ſi l'une des deux jambes de derrière ſort de la ligne des épaules, le cheval ſe traverſant dans cette action, il ne peut être ſur les hanches.

Les avantages qu'on tire d'un *arrêt* bien fait, ſont de raſſembler les forces d'un cheval, de lui aſſurer la bouche, la tête, les hanches, & de le rendre léger à la main. Mais autant les *arrêts* ſont bons, lorſqu'ils ſont faits à propos, autant ils ſont pernicieux lorſqu'on les fait à contre-temps. Pour ſçavoir les placer, il faut conſulter la nature du cheval; car les meilleures leçons, qui n'ont été inventées que pour perfectionner cette nature, feroient un effet contraire, ſi on en abuſoit, en les pratiquant mal-à-propos.

A la première apparence de légèreté pour le trot, & de facilité pour tourner aux deux mains, on commence à marquer des arrêts à un cheval, mais rarement d'abord, en les retenant petit à petit & doucement; car, par un *arrêt* fait bruſquement & tout-à-coup, comme ſi d'un ſeul temps on le plantoit ſur le cul, on affoibliroit les reins & les jarrets d'un cheval; on pourroit même eſtropier pour toujours un jeune cheval, qui n'a pas pris encore toute ſa force.

Outre les jeunes chevaux, qu'il ne faut jamais preſſer ni arrêter trop rudement, il y en a encore d'autres avec leſquels il faut bien ménager l'*arrêt*, ſoit par défaut de conſtruction, ou par foibleſſe naturelle; ce que nous allons examiner.

1°. Comme la tête eſt la première partie qu'on doit ramener à l'*arrêt*, ſi le cheval a la ganache trop étroite, il ſoutiendra difficilement cette action: de même ſi l'encolure eſt mal faite, renverſée, ce qu'on appelle *encolure de cerf*, il s'armera, & l'*arrêt* deviendra dur & courbé: ſi les pieds ſont foibles ou douloureux, il fuira l'*arrêt*, & il ſera encore plus abandonné ſur le devant & ſur l'appui de la bride, que ſi la foibleſſe venoit des jambes, des épaules ou des hanches.

2°. Les chevaux longs de corſage & ſenſibles, ſont ordinairement foibles de reins, & forment par conſéquent de mauvais *arrêts*, par la difficulté qu'ils ont de raſſembler leurs forces, pour ſe ramener ſur les hanches, ce qui cauſe en eux pluſieurs déſordres: parce que, ou ils refuſent de reprendre en avant après l'*arrêt*, ou ils vont une eſpèce de traquenard ou aubin, ou bien s'ils obéiſſent, ils s'abandonnent ſur la main, pour fuir la ſujétion d'un nouvel *arrêt*.

3°. Les chevaux enflellés, qui ont le dos foible & enfoncé, placent avec peine leur tête à l'arrêt, parce que la force de la nuque du col dépend de celle des reins; & quand un cheval ſouffre quelque douleur dans ces parties, il le témoigne par une action déſagréable de la tête.

4°. Les chevaux trop ſenſibles, impatiens & colères, ſont ennemis de la moindre ſujétion, par conſéquent de l'arrêt, & ils ont ordinairement la bouche dure & fauſſe, parce que l'impatience & la fougue leur ôtent la mémoire & le ſentiment de la bouche, & rend inutiles les effets de la main & des jambes.

5°. Enfin il y a des chevaux qui, quoique foibles, s'arrêtent tout court, pour éviter l'arrêt du cavalier, & comme ils appréhendent la ſurpriſe, ils ne veulent point repartir après; d'autres de même nature, forcent la main, quand ils s'apperçoivent qu'on veut les arrêter. Les uns & les autres doivent être arrêtés rarement, & quand ils ne s'y attendent pas.

L'arrêt n'eſt donc bon que pour les chevaux qui ont de bons reins, & aſſez de vigueur dans les hanches & dans les jarrets pour ſoutenir cette action. L'*arrêt* au trot doit ſe faire en un ſeul temps les pieds de derrière droits, enſorte que l'un n'avance pas plus que l'autre, & ſans ſe traverſer, ce qui fait appuyer le cheval également ſur les hanches; mais au galop, dont l'action eſt plus étendue que celle du trot, il faut arrêter un cheval en deux ou trois temps, quand les pieds de devant retombent à terre, afin qu'en ſe relevant, il ſe trouve ſur les hanches; & pour cela en retenant la main, on l'aide un peu des jarrets ou des gras de jambes, pour le faire falquer ou couler les hanches ſous lui.

Il faut remarquer que les chevaux avengles s'arrêtent plus facilement que les autres, par l'appréhenſion qu'ils ont de faire un faux pas.

Du demi-arrêt.

Le demi-*arrêt* eſt l'action que l'on fait, en retenant la main de la bride près de ſoi, les ongles un peu en haut ſans arrêter tout-à-fait le cheval, mais ſeulement en retenant & ſoutenant le devant, lorſqu'il s'appuie ſur le mors, ou bien lorſqu'on veut le ramener, ou le raſſembler.

Nous avons dit ci-deſſus, que l'arrêt ne convenoit qu'à un très-petit nombre de chevaux, parce qu'il s'en trouve très-peu qui aient aſſez de force dans les reins & dans les jarrets pour ſoutenir cette action; car il faut remarquer que la plus grande preuve qu'un cheval puiſſe donner de ſes forces & de ſon obéiſſance, c'eſt de former un arrêt ferme & léger après une courſe de viteſſe, ce qui eſt rare à trouver, parce que pour paſſer ſi vite d'une

Digitized by Google

extrémité à l'autre, il faut qu'il ait la bouche & les hanches excellentes, & comme ces *arrêts* violens peuvent gâter & rebuter un cheval, on ne les pratique que pour l'éprouver.

Il n'en eſt pas de même du demi-*arrêt*, dans lequel on tient un cheval ſeulement un peu plus ſujet de la main, ſans l'arrêter tout-à-fait. Cette action ne donne pas tant d'appréhenſion au cheval, & lui aſſure la tête & les hanches avec moins de ſujétion que l'*arrêt*; c'eſt pour cela qu'il eſt beaucoup plus utile, pour lui faire la bouche & le rendre plus léger. On peut le répéter ſouvent ſans rompre l'allure du cheval; & comme par cette aide, on lui ramène & on lui ſoutient le devant, on l'oblige par conſéquent en même-temps de baiſſer les hanches, qui eſt ce qu'on demande.

Le demi-*arrêt* convient donc à toutes ſortes de chevaux; mais il y en a de certaines natures ſur leſquelles il faut le ménager. Quand, par exemple, un cheval ſe retient de lui-même, on ne lui marque des demi-*arrêts* que lorſqu'on veut lui donner de l'appui; & de peur qu'il ne s'arrête tout-à-fait à ce mouvement, on le ſecourt des jarrets, des gras de jambes, & quelquefois même des éperons, ſuivant qu'il ſe retient plus ou moins: mais s'il s'appuie trop ſur la main, les demi-*arrêts* doivent être plus fréquens, & marqués ſeulement de la main de la bride, ſans aucune aide des jarrets ni des jambes; il faut au contraire lâcher les cuiſſes, autrement il s'abandonneroit davantage ſur le devant.

Lorſqu'en marquant un *arrêt* ou un demi-*arrêt*, le cheval continue de s'appuyer ſur le mors, de tirer à la main, & quelquefois même de la forcer en allant en avant malgré le cavalier; il faut alors, après l'avoir arrêté, le reculer pour le châtier de cette déſobéiſſance.

Du Reculer.

La ſituation de la main de la bride pour reculer un cheval, eſt la même que celle de l'*arrêt*, enſorte que pour accoutumer un cheval à reculer facilement, il faut, après l'avoir arrêté, retenir la bride, les ongles en haut, comme ſi on vouloit marquer un nouvel *arrêt*; & lorſqu'il obéit, c'eſt-à-dire, qu'il recule un ou deux pas, il faut lui rendre la main, afin que les eſprits qui cauſent le ſentiment, reviennent ſur les barres; autrement on endormiroit & on rendroit inſenſible cette partie, & le cheval au lieu d'obéir & de reculer, forceroit la main, ou feroit une pointe.

Quoique le reculer ſoit un châtiment pour un cheval qui n'obéit pas bien à l'*arrêt*, c'eſt encore un moyen pour le diſpoſer à ſe mettre ſur les hanches, pour lui ajuſter les pieds de derrière, lui aſſurer la tête, & le rendre léger à la main.

Lorſqu'un cheval recule, une de ſes jambes de derrière eſt toujours ſous le ventre, il pouſſe la croupe en arrière, & il eſt dans chaque mouvement, tantôt ſur une hanche, tantôt ſur l'autre; mais il ne peut bien faire cette action, & on ne doit la lui demander, que lorſqu'il commence à s'aſſouplir & à obéir à l'*arrêt*; parce que les épaules étant libres, on a plus de facilité, pour tirer le devant à ſoi, que ſi elles étoient engourdies; & comme cette leçon fait de la douleur aux reins & aux jarrets, il faut dans les commencemens en uſer modérement.

Quand un cheval s'obſtine à ne vouloir point reculer, ce qui arrive à preſque tous les chevaux, qui n'ont point encore pratiqué cette leçon, un homme à pied lui donne légérement de la pointe de la gaule ſur les genoux & ſur les boulets, qui ſont les deux joinures de la jambe, pour la lui faire plier, & dans le même temps le cavalier tire à ſoi la main de la bride, & ſitôt qu'il obéit un ſeul pas en arrière, il faut le flatter & le careſſer, pour lui faire connoître que c'eſt ce qu'on lui demande. Après avoir fait reculer quelques pas un cheval difficile, & l'avoir flatté, on doit enſuite le tenir un peu ſujet de la main, comme ſi on vouloit le reculer de nouveau, & lorſqu'on ſent qu'il baiſſe les hanches pour ſe préparer à reculer, il faut l'arrêter & le flatter pour cette action, par laquelle il témoigne qu'il reculera bientôt au gré du cavalier.

Pour reculer un cheval dans les règles, il faut à chaque pas qu'il fait en arrière le tenir prêt à reprendre en avant; c'eſt un grand défaut que de reculer trop vîte; le cheval, précipitant ainſi ſes forces en arrière, pourroit s'acculer, & même faire une pointe en danger de ſe renverſer s'il a les reins foibles. Il faut auſſi qu'il recule droit, ſans ſe traverſer, afin de plier les deux hanches également ſous lui en reculant.

Lorſqu'un cheval commence à reculer facilement, la meilleure leçon qu'on puiſſe lui donner pour le rendre léger à la main, c'eſt de ne reculer que les épaules, c'eſt-à-dire ramener doucement le devant à ſoi, comme ſi on vouloit le reculer; & lorſqu'on ſent qu'il va reculer, il faut lui rendre la main, & remarcher un ou deux pas en avant.

Après avoir arrêté ou reculé un cheval, il faut lui tirer doucement la tête en dedans, pour faire jouer le mors dans la bouche, ce qui fait plaiſir au cheval à ſe plier du côté où il va. Cette leçon le prépare auſſi à celle de l'épaule en dedans.

De l'*arrêt* et du reculer. (Dupaty).

Arrêter un cheval, c'eſt interdire toute action à ſes membres lorſqu'ils ſont en mouvement. Le reculer, c'eſt le faire cheminer en arrière. La première de ces actions conduit à la ſeconde.

Pour arrêter un cheval, il ſuffit à l'homme d'aſſurer ſa main, & de laiſſer ſes jambes calmes & moëlleuſes, enſorte qu'elles ne faſſent que contenir les hanches dans leur ſituation. En augmentant l'effet de la main, & la douleur que le mors opère ſur les barres, on l'oblige à reculer. Voici le méchaniſme de ces deux actions de l'animal.

Si

Digitized by Google

Si on se souvient de ce que nous avons dit sur la démarche du cheval, & sur les ressorts qui poussent tout en avant, on comprendra que l'*arrêt* du cheval est formé par une compression très-forte de ses ressorts, & par l'impossibilité où il est de vaincre la résistance que le mors lui oppose. Dans ce cas, pour éviter la douleur, il reste en place, bien disposé, si l'*arrêt* est fait avec art & dans le moment où tout étoit en bonne situation. Au premier avertissement de la main, le cheval diminue la promptitude de ses mouvements, & se grandit; peu à peu il enlève le devant, & rejette son poids sur le derrière, jusqu'à ce que ce poids y étant parvenu, le cheval l'y laisse, & se trouve obligé d'arrêter.

Mais si la pression du mors est trop forte, ou si elle continue, pour l'éviter, le cheval plie les jarrets en poussant sa croupe hors la ligne d'innixion qu'il doit avoir sur ses jambes de derrière. Ses os sortent de la disposition où ils sont en force; & pour regagner leur aplomb, une des jambes chemine en arrière, tandis que l'autre reste chargée de la masse pour la rejetter & marcher à son tour: ainsi s'exécute le reculer. Leçon fatiguante, mais nécessaire pour l'usage du cheval, & utile pour le dresser.

L'*arrêt* & le reculer ne sont bien exécutés qu'autant que le cheval travaille d'aplomb. Il est difficile d'y parvenir.

Les jeunes chevaux qui ne sont pas encore formés, les chevaux roides & peu maîtres de leurs mouvements, les chevaux douloureux dans les épaules ou dans les jarrets, ceux qui ont les reins longs ou foibles, arrêtent mal, & reculent avec plus de peine. Cependant tous le font, ou doivent le faire. Mais je crois qu'on réussiroit beaucoup mieux, si on ne se hâtoit pas, & si on donnoit le temps au cheval de s'assouplir & de se fortifier. A mesure que les épaules se gagnent & que l'équilibre se forme, on sent croître les dispositions du cheval. On fera donc bien de différer de donner cette leçon; elle exige des précautions.

Quelquefois l'animal se précipite en reculant: ses jarrets, trop foibles ou trop douloureux pour supporter le poids de la masse, cèdent sous sa pesanteur, jusqu'à ce que par un effort considérable le cheval fasse une pointe, & même soit prêt à se renverser. Dès qu'on sentira le danger, on le préviendra en rendant la main, en forte qu'on diminue le trop grand poids de devant sur le derrière. Alors les jambes de devant en soutiendront une partie, & ménageront le derrière; car il est essentiel de ne pas donner d'humeur au cheval dans un tel travail.

Il arrive quelquefois que pour éviter de reculer, il laisse toute sa masse poser sur le devant, & qu'il aime mieux souffrir la pression du mors, que d'enlever les épaules & de se porter sur les hanches. Dans ce cas il est expédient de gagner le devant & d'essayer peu à peu à placer le cheval. Si les épaules sont libres, il cédera bientôt.

Il n'y a rien de plus avantageux que le reculer, pour accoutumer le cheval à plier & à fléchir les articulations de l'arrière-main, souvent roides & engourdies. Les chevaux bas du devant ont bien de la peine à reculer, & deviennent dangereux s'ils se précipitent: ce n'est que par des efforts qu'ils baissent les hanches; & souvent le devant s'enlève trop vite.

On pratique, en reculant, plusieurs leçons très-bonnes, lorsqu'une fois on a amené le cheval à reculer droit & sagement. Celle de reculer en rond est très-utile pour gagner les hanches. Après avoir reculé droit, on range les hanches d'un côté ou d'un autre en faisant dominer une des jambes de l'homme plus que l'autre. Tout ce qui tend à augmenter l'obéissance du cheval peut être mis en usage avec fruit: mais, dans cette leçon, on ne sauroit apporter trop de discrétion.

Certains chevaux forcent la main à l'*arrêt* & au reculer: ils s'emportent même. Cela vient ou du peu d'effet du mors, ou de la foiblesse & de la roideur des membres, ou de quelque défaut dans le travail de l'écuyer. Il doit remédier aux vices qui nuisent à son travail, & prendregarde à sa position.

Si l'homme, en se roidissant & prenant de la force, donne de la chasse à son cheval, l'animal, déterminé en avant par des aides fortes qui l'obligent de s'y porter, se trouvera nécessité de forcer la main. Leçon pernicieuse qui retarde les progrès de l'école, & gâte les organes de la bouche. C'est donc l'affaire d'un habile homme, que d'apprendre à reculer à un cheval.

Autrefois, s'il faut en juger par les anciennes gravures, le cheval en arrêtant ou en reculant baissoit tellement la croupe, que les jarrets touchoient presque à terre: c'étoit un grand vice qui mettoit l'animal hors de son aplomb, & ruinoit ses ressorts. Il est bien plus avantageux de le maintenir dans son aplomb; il sera toujours prêt à repartir en avant, & disponible à volonté.

Je n'ai rien dit ici du demi-*arrêt*, parce qu'il est tellement employé dans toute l'équitation, qu'on ne peut en faire une leçon particulière.

De l'*arrêt*. (Thiroux).

Voilà comme des éléments dictés d'après la conformation de l'homme, & puisés dans la construction du cheval, placent séparément ces deux individus avec tant d'avantages, que leur réunion n'a rien de pénible, soit que le cavalier exige du cheval, soit que le cheval réponde aux indications du cavalier. Ce dernier, précédemment instruit de la méthode qui sert à mettre un cheval au pas, sait actuellement le porter à droite & à gauche, mais il ignore la manière de l'arrêter.

*Ce que c'est que l'*Arrêt.

L'*arrêt* provient d'une privation graduée de la

berté dans l'avant-main, suivie de la discontinuation motivée du mouvement, que l'arrière-main communique au centre.

Comment on marque l'arrêt.

Veut-on arrêter son cheval, il faut assurer les jambes tombantes également, afin de fixer la colonne de derrière assez près du centre pour qu'il puisse soutenir le reflux de la colonne de devant, qu'on ramène alors sur le point milieu, en portant le haut du corps en arrière, & non-seulement en retenant la main, le dessus du poignet bombé, ainsi que l'avant-bras soutenu, comme il est enseigné pour le demi-*arrêt*, qui doit annoncer toutes les évolutions du cheval, mais en la rapprochant encore un peu du ventre. Aussi-tôt les forces réunies de la main & des jambes égales du cavalier rapportent en même raison les deux colonnes vertébrales au centre, & le cheval, qui reçoit une combinaison absolument semblable à celle du rassembler, se remet dans l'état où il étoit un instant avant que d'entrer en action. Dès qu'on sent le cheval totalement en place, on diminue par degré les puissances de la main & des jambes; mais il faut avoir attention que l'une ne doit pas abandonner le cheval avant l'autre. Autrement, si le relâchement de la main prévient celui des jambes, la colonne de devant mise en liberté, pendant que la pression des jambes commande encore la colonne de derrière, force le cheval à renouveller le port en avant. Par la raison contraire, si les jambes du cavalier font les premières à quitter prise, la colonne de devant empiète sur la colonne de derrière inconsidérément abandonnée, & le cheval recule.

Le Reculer.

On a lu dans l'analyse des mouvements du cheval que l'une des trois combinaisons qui lui sont naturelles s'appelle le reculer. Comme on lit ensuite, dans la description du pas, que le cheval qui marche enlève & pose transversalement ses quatre jambes les unes après les autres, en commençant toujours par une jambe de devant; on a droit d'en conclure que le cheval qui recule, en suivant dans la position & l'arrangement de ses jambes le même ordre transversal qui préside à la formation du pas, doit constamment entamer cette évolution rétrogradée par une jambe de derrière.

Ce que c'est que le Reculer.

Dès lors l'action du reculer peut se nommer le pas en arrière, puisque le cheval éloigne d'abord de son centre une jambe de derrière, qu'il remplace à l'instant par la jambe de devant opposée, à laquelle il fait succéder l'autre jambe de derrière, qui tire après elle l'autre jambe de devant. De manière que si le cheval entame le pas en arrière par la jambe 3, c'est la jambe 2 qu'il rapproche de son centre, après quoi la jambe 4 va rejoindre sa voisine la jambe 3, & la jambe 1 vient clorre le premier pas du reculer.

Comment on recule un Cheval.

Ceux qui seront frappés de l'opposition parfaite qui existe entre le marcher & le reculer, trouveront facilement les moyens propres à cette dernière évolution, à moins qu'ils n'aient tout-à-fait oublié la méthode donnée pour ébranler un cheval au pas. Mais, pour peu qu'ils se ressouviennent qu'après avoir réuni les deux colonnes au centre, c'est en rendant la main & pressant dans les jambes égales, que l'extension de la colonne de devant, aidée de la rétrogradation de celle de derrière, décide le cheval à former le premier pas en avant, lorsqu'ils voudront faire reculer un cheval, duement rassemblé, ils n'hésiteront pas à diminuer la pression des jambes, & à doubler la tenue de la main, afin que ce soit actuellement la colonne de derrière qui s'étende du point milieu à son extremité, tandis que la colonne de devant se reploie, au contraire, de son extrémité sur le point milieu. En conséquence, du moment où on juge le cheval suffisamment rassemblé, soit qu'il doive cette heureuse disposition à l'*arrêt*, soit que le cavalier la lui fasse prendre à dessein d'exiger le reculer, on écarte également les deux jambes: alors le cheval laisse échapper sa colonne de derrière, qui emmène nécessairement avec elle une des deux jambes qu'elle dirige. Il faut attendre patiemment que le bipède de derrière se soit ébranlé, avant que d'essayer à reculer le bipède de devant. Mais à peine le cheval a-t-il cédé, qu'on ne peut trop se hâter de faire refluer la colonne de devant sur le centre, en ajoutant aux temps du haut du corps, de la main, du poignet & de l'avant-bras indiqués à l'*arrêt*, celui de remonter le long du corps les quatre doigts ramenés à-la fois au ventre. Les forces repoussantes, qui partent aussitôt de l'avant-main, ont d'autant plus de prise sur le point central, que l'éloignement d'une jambe de derrière le prive d'une de ses étaies. Aussi le cheval, qui apporte sous lui la jambe de devant qu'il doit mouvoir transversalement après l'écart de la première jambe de derrière, chasse-t-il promptement l'autre jambe de derrière, dont celle de devant oblique finit le premier pas du reculer.

Lorsqu'on n'a plus la volonté, ou qu'on n'est plus dans la nécessité de reculer, il faut rendre la main & rapprocher les jambes, qui doivent se resserrer avec la même égalité qu'elles se sont écartées. Au moyen de cette double opération, qu'on fait être contraire à celle du reculer, le cheval renouvelle l'action du marcher. L'élève lui laisse exécuter quelques pas de suite, qu'il termine par un second temps d'*arrêt*, d'après lequel il se prépare à descendre de cheval.

*Du demi-*Arrêt

Avant la formation du premier pas il est néces-

Digitized by Google

faire de préparer le cheval à l'exécuter. On n'a sûrement pas oublié que le résultat des opérations combinées de la main & des jambes produit l'action du rassembler. On doit encore se ressouvenir que cette action démontrée tend à réunir les forces vertébrales à leur centre, pour qu'elles puissent de-là se distribuer conformément aux desirs du cavalier. La même nécessité subsiste, ainsi que je l'annonce à l'article du rassembler, chaque fois qu'il est question d'exiger un nouveau mouvement, avec cette différence que, pour faire sortir le cheval de l'état d'inaction totale, il faut rassembler les deux colonnes ensemble; au lieu que, pour réunir le cheval mis en action, on n'est plus obligé qu'à ramener la seule colonne de devant, puisqu'au moyen de la pression motivée des jambes égales, le cavalier a soin d'alimenter le centre du cheval par l'apport fréquent de la colonne de derrière. C'est cette dernière opération qui prend au manège le nom de demi-*arrêt*.

*Ce que c'est que le demi-*Arrêt.

On distingue le demi-*arrêt* à son effet, au temps où il s'exécute, & à sa propriété. Premièrement, à son effet, en ce que le demi-*arrêt* n'a de prise que sur la colonne de devant. Secondement, au temps où il s'exécute, parce que le demi-*arrêt* ne peut avoir lieu que pendant l'action du cheval. Troisièmement, à sa propriété, qui est de rendre égale la marche des deux bipèdes, puisque l'ondulation de la colonne de devant, ralentie pour s'exhausser, élève indispensablement l'avant-main au dessus du centre, enforte que l'arrière-main n'a plus la faculté de chasser les jambes 3 & 4, que relativement à l'extension de celles 1 & 2.

*Comment on marque un demi-*Arrêt.

Bien convaincu de l'utilité du demi-*arrêt*, toutes les fois qu'on en veut faire usage il faut retenir la main de la bride, non pas autant que pour rassembler le cheval, mais un peu plus que lorsqu'il entame le premier pas. On parvient donc au demi-*arrêt*, en modifiant tous les procédés qui donnent le rassembler, c'est-à-dire, en portant modérément le haut du corps en arrière, en relevant légèrement l'avant-bras, mais toujours en bombant le dessus du poignet, afin que la main, conservée au niveau du coude, communique aux rênes une tension réciproque. Si on omettoit d'enlever l'avant-bras, & sur-tout de bomber le dessus du poignet, la main retenue ne produiroit d'effet que sur la rêne gauche, par la raison contraire à celle donnée précédemment dans la section où on apprend l'art de mettre un cheval au pas. On ne sauroit s'accoutumer de trop bonne heure à tenir la main directe au coude, soit qu'on la lève, soit qu'on la baisse, d'autant que la seule difficulté consiste à faire jouer le dessus du poignet, qu'il faut creuser pour rendre la main, & bomber pour la reprendre. Avec une attention aussi légère, on est sûr que l'avant-bras suit tous les mouvements de la main, enforte que, sans quitter sa première position, elle augmente ou diminue la valeur des rênes qui, conservant entre elles la plus grande égalité, se tendent & se relâchent toujours en même raison.

Pour empêcher que la contrainte apportée dans le bipède de devant n'annulle la marche de celui de derrière, & qu'au lieu de répondre seulement au demi-*arrêt*, le cheval gêné dans sa colonne de devant, & trop en liberté dans celle de derrière, ne marque un *arrêt* total, le cavalier doit avoir soin d'augmenter, par degrés, la pression de ses jambes égales, de manière que leur puissance prime toujours la valeur des rênes. On n'éprouve aucune peine à suivre ce dernier conseil, lorsqu'on commence par jetter le haut du corps en arrière; car alors, la ceinture & les hanches, nécessairement avancées, donnent l'aisance de reculer les cuisses, conséquemment la facilité d'étendre les jambes, qui, comme je l'ai dit plus haut, aidées du pli des genoux, vont autant loin des sangles qu'elles le peuvent, chercher la colonne de derrière pour en ramener au centre l'ondulation rétrogradée.

Si l'élève approfondit la méthode qu'on vient de lui présenter pour marquer un demi-*arrêt*, il apperçoit dans son résultat une façon de réunir le cheval au centre, bien différente de celle offerte par le produit du rassembler. En effet, le cheval rassemblé n'est d'aplomb sur ses quatre jambes qu'en vertu de l'égalité parfaite que le cavalier observe dans la puissance de sa main & la pression de ses jambes égales: aussi les deux colonnes vertébrales refluent-elles vers le centre, dans un degré de force & de vitesse tellement proportionné, qu'arrivées ensemble, elles se font mutuellement ressentir une espèce de contre-coup, d'où le cheval reçoit l'élasticité qui le fait obéir avec autant de promptitude que de sureté. Mais, au demi-*arrêt*, la réunion des deux colonnes s'opère avec une disproportion frappante. Pour mieux dire, il n'y a que la colonne de derrière, soumise à la double pression des jambes du cavalier, qui se reploie réellement sur le centre, tandis que l'ondulation de la colonne de devant n'est que retardée dans sa marche par la résistance motivée de la main. D'après cette disposition intérieure de l'animal, on ne doit plus être étonné de voir, au demi-*arrêt*, le bipède de derrière absolument avancé dessous le centre, soutenir, presqu'à lui seul, toute la masse, pendant que le bipède de devant, placé comme sur un pivot élastique, redonne au cheval, mis en force, la possibilité de se prêter aux nouvelles combinaisons qu'il plaît à son cavalier de lui indiquer.

ARRIERE-MAIN. Nom qu'on donne à tout le train de derrière d'un cheval.

ARRONDIR. Cette expression est pour toutes sortes de manèges qui se font en rond. C'est dresser un cheval à manier en rond, soit au trot ou au galop, soit dans un grand ou petit rond, lui faire porter les épaules & les hanches uniment & ron-

Digitized by Google

dement, sans qu'il se traverse & se jette de côté. Pour mieux *arrondir* un cheval, on se sert d'une longe que l'on tient dans le centre, jusqu'à ce qu'il ait formé l'habitude de *s'arrondir*, & de ne pas faire des pointes. On ne doit jamais changer de main en travaillant sur les voltes, que ce ne soit en portant le cheval en avant & en l'arrondissant.

ASSEOIR. Faire *asseoir* un cheval sur les hanches, c'est les lui faire plier, lorsqu'on le galope, qu'on le fait manier, ou qu'on l'arrête.

ASSIETTE. Faire prendre à un cavalier une bonne *assiette*, c'est le mettre en une disposition convenable sur la selle. On dit qu'un cavalier ne perd point l'*assiette*, pour dire qu'il est ferme sur les étriers. L'*assiette* est de si grande conséquence, que c'est la seule chose qui fait bien aller un cheval.

ASSOUPLIR. Rendre souple un cheval; lui faire plier le col, les épaules, les côtés & autres parties du corps à force de le manier, de le faire troter & galopper. Cheval assoupli, ou rendu souple. La rêne du dedans du caveçon, attachée courte au pomeau, est très-utile pour *assouplir* les épaules au cheval. Il faut aider de la rêne du dehors pour *assouplir* les épaules. On dit: ce pli assouplit extraordinairement le col à ce cheval. *Assouplir* & rendre léger est le fondement de toutes choses au manège. Quand un cheval a le col & les épaules roides & n'a point de mouvement à la jambe, il faut essayer de l'*assouplir* avec un caveçon à la Neucastle, le troter & le galopper en telle sorte, qu'on le mette souvent du trot au galop.

ASSUJETTIR la croupe du cheval, & lui élargir le devant. Avec la rêne de dedans & la jambe de dehors, on assujettit la croupe; & en mettant la jambe intérieure de derrière à l'extrémité de derrière on élrécit le cheval, & on l'élargit pardevant.

ASSURER la bouche d'un cheval, c'est accoutumer un cheval à souffrir le mords. Bouche assurée ou accoutumée au mords.

ASSURÉ des pieds. Les mulets sont si *assurés* des pieds, qu'ils sont la meilleure monture qu'on puisse avoir dans les chemins pierreux & raboteux.

ATTAQUER un cheval, c'est le piquer vigoureusement avec les éperons.

ATTEINTE. C'est un terme de course de bague: il se dit quand on a seulement touché la bague, au lieu d'y avoir mis dedans pour l'emporter.

AVANT, en *avant*. Cheval beau de la main en *avant*, est celui qui a la tête & l'encolure plus belle que le derrière.

AVANTAGE. Être monté à son avantage, c'est être monté sur un bon ou sur un grand cheval. Monter avec *avantage*, ou prendre de l'*avantage* pour monter à cheval, c'est se servir de quelque chose sur laquelle on monte avant de mettre le pied à l'étrier. Les femmes, & les vieillards, ou gens infirmes se servent assez ordinairement d'*avantage* pour monter à cheval.

AVANT-MAIN. C'est le devant du cheval, la tête, le col, les épaules. L'*avant-main* délié & mince n'est pas toujours une marque de légéreté. Dans les sauts, croupades, balotades, & cabrioles, c'est de la rêne de dehors qu'il faut aider le cheval, parce qu'il a l'*avant-main* serré & la croupe en liberté. Au terre-à-terre, il faut aider de la rêne de dedans de la bride, parce qu'alors la croupe est serrée, & l'*avant-main* au large.

AUBIN. Train de cheval qui tient de l'amble & du galop. Un cheval qui va l'*aubin* est peu estimé.

AVERTI. Pas *averti*, pas écouté, est un pas réglé, soutenu, un pas d'école. On disoit autrefois un racolt, dans le même sens.

AVERTIR un cheval, c'est le réveiller au moyen de quelques aides, lorsqu'il se néglige dans son exercice.

B.

BADINANT. Cheval qu'on mène après un carrosse attelé de six chevaux pour le mettre à la place de quelqu'un des autres qui pourroit devenir hors d'état de servir. On l'appelle aussi le *volontaire*.

BAGUE. *V.* COURSE.

BALANCER la croupe au pas ou au trot se dit du cheval dont la croupe dandine: ces allures sont une marque de foiblesse de reins.

BALOTADE. C'est un saut qu'on fait faire à un cheval entre deux piliers, ou par le droit, avec justesse, soutenu de la main, & aidé du gras des jambes, enforte qu'ayant les quatre pieds en l'air, il ne montre que les fers des pieds de derrière sans détacher la ruade & s'éparer. A la cabriole, il rue on noue l'aiguillette; à la croupade, il retire les pieds de derrière sous lui, au lieu de montrer ses fers, comme il fait en maniant à *balotade*. C'est ce qui fait leur différence. Quand un cheval est lassé d'aller à cabrioles, & que son grand feu est passé, il se met de lui-même à *balotades*, puis à croupades, à moins que le poinçon bien appuyé ne lui fasse nouer l'aiguillette, & continuer l'air des cabrioles. Faire la croix à *balotades*, c'est faire ces sortes d'airs ou de sauts d'une haleine, en avant, en arrière & sur les côtés, comme une figure de croix. La *balotade* est un saut où le cheval semble vouloir ruer, mais il ne le fait pas pourtant; ce n'est qu'une demi-ruade, faisant seulement voir les fers des jambes de derrière, comme s'il avoit envie de ruer. *V.* AIRS.

BASSE, ou CALADE. Pente douce d'une colline, sur laquelle on accoutume le cheval à courir au galop, pour lui apprendre à plier les jambes.

BATTRE à plusieurs sens dans le manège, où l'on dit: qu'un cheval bat à la main, ou bégaie, pour marquer un cheval qui n'a pas la tête ferme, qui lève le nez, qui branle & secoue la tête à tout moment en secouant sa bride. Les chevaux Turcs

Digitized by Google

& les Cravates ſon ſujets à *battre* à la main. Un cheval bat à la main, parce qu'ayant les barres trop tranchantes, il ne peut ſouffrir la ſujetion du mords, quelque doux qu'il ſoit. Pour lui ôter l'envie de *battre* à la main, & lui affermir la tête, il n'y a qu'à mettre ſous ſa muſerole une petite bande de fer, platte & tournée en arc, qui réponde à une martingale. Cet expédient, au reſte, ne fait que ſuſpendre l'habitude; car la martingale étant ôtée, le cheval retombe dans ſon vice. On dit auſſi qu'un cheval bat la poudre ou la pouſſière, lorſqu'il trépigne, qu'il fait un pas trop court & qu'il avance peu; ce qui ſe dit de tous ſes temps & mouvements. Un cheval bat la poudre au terre-à terre, lorſqu'il n'embraſſe pas aſſez de terrein avec les épaules, & qu'il fait tous ſes temps trop courts, comme s'il les faiſoit en une place. Il bat la poudre aux courbettes, lorſqu'il les hâte trop & les fait trop baſſes. Il bat la poudre au pas, lorſqu'il va un pas trop court, & qu'il avance peu, ſoit qu'il aille au pas par le droit, ou ſur un rond, ou qu'il paſſage.

BEAU-LIEU. Un cheval qui porte en *beau-lieu*, eſt celui qui porte bien ſa tête.

BEAU PARTIR DE LA MAIN. Un cheval qui *part bien de la main*, eſt celui qui échappe & part de la main facilement & avec vigueur, ſuit une ligne droite, ſans s'en écarter ou ſe traverſer, depuis ſon partir juſqu'à ſon arrêt.

BÉGAYER ſe dit d'un cheval qui bat à la main, lève le nez, branle la tête & ſecoue la bride. *Voyez* BATTRE A LA MAIN.

BERCER ſe dit d'un cheval qui ſe laiſſe aller nonchalamment d'un côté & d'un autre au pas & au trot, imitant, pour ainſi dire, le mouvement qu'on fait faire au berceau pour endormir un enfant. Ce dandinement marque très-ſouvent un cheval mou & ſans force.

BIAIS. Aller en *biais*, c'eſt-à-dire, les épaules avant la croupe. Faire aller un cheval en *biais*. La leçon du *biais* au paſſager. Si les épaules ſont avant la croupe, le cheval eſt en *biais*, & il a la croupe un peu en dehors. Mettre le cheval en *biais*, tantôt en une main, & puis le pouſſer en avant; tantôt à l'autre, & puis le pouſſer de même en avant, & réitérer cela de main en main & en avant, lui faire obéir la main & le talon, & c'eſt une excellente leçon; mais d'autant qu'il eſt mis en *biais*, il faut que les parties de devant aillent toujours avant celles de derrière. La maniere de faire aller un cheval en *biais*, de faire faire au cheval des courbettes en *biais*, de le mettre au pas en *biais* & en courbettes en *biais*, eſt fort détaillée dans Neucaſtle. Pour aller en *biais*, il faut à toutes mains aider auſſi le cheval de la rêne de dehors, & ſoutenir, c'eſt-à-dire, le tenir ferme, ſans lui donner aucun temps; car le cheval le prend mieux qu'on ne peut le lui donner. Il faut auſſi l'aider de la jambe de dehors; c'eſt-à-dire, qu'il faut que la rêne & la jambe ſoient d'un même côté & toujours en dehors.

BIEN MIS, c'eſt la même choſe que bien dreſſé, c'eſt-à-dire, *bien mis* dans la main & dans les talons.

BILLARDER. C'eſt lorſqu'un cheval en marchant jette ſes jambes de devant en dehors.

BOITEUX de l'oreille ou de la bride, eſt le cheval qui, par ſes mouvements de tête, marque tous les pas qu'il fait en boitant, ſoit au pas ou au trot. Tous les chevaux *boiteux* ne marquent pas ces temps en boitant.

BOUCHE. Le conſentement & l'obéiſſance du cheval viennent en partie de la ſenſibilité de ſa *bouche*, par la peur qu'il a que le mords ne la lui bleſſe; & en partie de la diſpoſition naturelle de ſes membres, & de ſon inclination à obéir. En tirant le cheval en arrière, on juge, en quelque façon, de ſon obéiſſance & de la délicateſſe de ſa *bouche*. On dit, *bouche* fine, tendre, légère, loyale, quand le cheval s'arrête, pour peu que le cavalier ſe jette en arrière, & qu'il lève la main, ſans attendre même qu'il tire la bride. Une *bouche* fraîche & écumante eſt une très-bonne marque. Une *bouche* chatouilleuſe, c'eſt-à-dire, qu'il craint trop le mords. Pour aſſurer une *bouche* chatouilleuſe, quelques-uns ſe ſervent d'un canon à trompe. Les bonnes leçons ſont pour cela les meilleurs remèdes, ſans elles le canon ſera peu d'effet. Pour conſerver la *bouche* d'un cheval, il ne faut pas trop le gourmander. Une *bouche* fauſſe eſt celle qui n'a aucune ſenſibilité, quoique ſes parties ſoient bien formées. Une *bouche* forte, ruinée & déſeſpérée, ſe dit des chevaux qui n'obéiſſent point, qui s'emportent. Une *bouche* aſſurée eſt celle qui ne bat, qui ne peſe jamais à la main. On appelle un cheval ſans *bouche*, celui qui n'obéit point au cavalier. *Bouche* à pleine main, eſt celle qui a l'appui aſſuré, & qui ſouffre qu'on tourne la main ſans ſe cabrer, ni peſer ſur le mords, qui peut même ſouffrir une ébrillade ſans s'ébranler, & ſe défendre, & cela ſans avoir la délicateſſe & le ſentiment fin des *bouches* excellentes. Il faut choiſir pour l'armée un cheval qui ait la *bouche* à pleine main, autrement il ſeroit en danger de ſe cabrer, ſi un autre cheval le venoit choquer dans la mêlée. *Bouche* au delà de pleine main, ou plus qu'à pleine main, eſt celle d'un cheval qui a de la peine à obéir. Le caveçon doit être fort ferré, & bien doublé d'un cuir double pour le moins, de peur qu'il ne bleſſe le cheval; car bien que ce ſoit un vieux proverbe, que nez ſaigneux fait une bonne *bouche*, il eſt conſtant que ſi on ne lui fait point mal au nez, la *bouche* n'en ſera que meilleure.

BOUCHE ÉGARÉE, eſt celle d'un cheval qui fuit avec opiniâtreté la ſujétion du mords, qui a perdu la ſenſibilité des barres & bat à la main. Les imperfections de la *bouche* des chevaux, ſont lorſque le cheval tire en haut & ſuce la langue; qu'il la met par-deſſus le mors; qu'il la double autour du mors; qu'il la laiſſe pendre hors de la *bouche*, ſoit tout droit en avant, ſoit de l'un des deux côtés. Le

Digitized by Google

cheval ne reçoit aucun préjudice de ces vices, auxquels il n'y a d'ailleurs point de remède.

BOULETÉ. Cheval dont le boulet eſt hors de ſa ſituation naturelle, & s'eſt jetté trop en avant. Un cheval devient *bouleté* par excès de travail, ou lorſqu'il eſt court jointé.

BOULEUX ſe dit d'un cheval de médiocre taille, qui n'a ni nobleſſe, ni grace, ni légéreté dans l'allure. & qui eſt étoffé.

BOUT. On dit qu'un cheval n'a point de *bout*, lorſqu'il recommence ſouvent des exercices violents & de longueur ſans en être fatigué, & avec la même vigueur. Un cheval à *bout* eſt un cheval outré de fatigue.

BOUTÉ. Un cheval *bouté* eſt un cheval qui a les jambes droites depuis le genou juſqu'à la couronne : ce qui arrive ſouvent aux chevaux court jointés. Cheval long jointé, eſt le contraire de *bouté*.

BOUTOIR. Nom qu'on donne à un inſtrument d'acier tranchant, avec lequel on pare le pied du cheval; ainſi parer, c'eſt couper la corne avec le *boutoir*. Cet inſtrument eſt large de quatre doigts, & recourbé vers le manche.

BOUTON *de la bride*. Mettre un cheval ſous le *bouton*, c'eſt raccourcir & tendre les rênes par le moyen du *bouton* de la bride, qu'on fait deſcendre juſque ſur le crin. On ſe ſert quelquefois de cette manière quand on dreſſe les chevaux d'arquebuſe pour les arrêter plus facilement & plus vîte.

BOYAU. Un cheval qui a beaucoup de *boyau*, c'eſt lorſqu'il a beaucoup de flanc, beaucoup de corps, qu'il a les côtes longues, & qu'elles ne ſont ni plates, ni ſerrées. Cheval étroit de *boyau*, eſt celui qui n'a point de corps, qui a les côtes reſſerrées ou courtes, & le flanc retrouſſé, ce qui lui rend le corps efflanqué comme celui d'un lévrier. C'eſt ce qu'on appelle un cheval eſtrac, qui eſt ordinairement délicat & peu propre au travail, à moins qu'il ne ſoit grand mangeur. On rebute ſurtout les chevaux de carroſſe qui n'ont point de corps, qui ſont étroits de *boyau*, & qui ſemblent avoir la peau des flancs couſue ſur les côtes. Un chaſſeur ne mépriſe pas un cheval étroit de *boyau*. Il le préférera même à un autre qui aura plus de flanc, pourvu qu'il ſoit de grande haleine, de beaucoup de reſſource, léger & grand mangeur. On donne le verd, pour faire reprendre du *boyau* aux chevaux qui l'ont perdu. Le mot de *flanc* eſt auſſi en uſage.

BRACAÏCOURT. *Voyez* BRASSICOURT.

BRAILLEUR. Cheval qui hennit très-ſouvent; c'eſt un défaut bien incommode, ſur-tout à la guerre.

BRAS. Dans le cheval c'eſt la partie de la jambe de devant qui s'étend depuis le bas de l'épaule juſqu'au genou. On dit qu'un cheval plie bien le *bras*, pour dire qu'il plie bien la jambe, quoique le *bras* même ne plie point. Un cheval qui plie bien les *bras*, & lève le devant avec liberté, n'a plus beſoin d'être mis entre deux piliers, pour lui rendre le devant léger.

BRASSICOURT, ou BRACHICOURT, cheval qui a naturellement les jambes courbées en arc, à la différence des chevaux arqués, qui les ont courbées.

BRINGUE. Une *bringue* ſignifie un petit cheval d'une vilaine figure & qui n'eſt point étoffé.

BRISECOU. On appelle ainſi un jeune homme hardi & de bonne volonté, à qui on fait monter les poulains & les jeunes chevaux, pour commencer à les accoutumer à ſouffrir l'homme.

BROCHER. Terme dont on ſe ſervoit autrefois pour dire piquer un cheval avec les éperons, afin de le faire courir plus vîte.

BRONCHADE. Faux pas d'un cheval.

BRONCHER. Mettre le pied à faux. Il ſe dit proprement des chevaux auxquels les jambes molliſſent. Ce défaut leur vient d'avoir les reins & l'échine foibles, & les jambes uſées. Ceux qui diſent choper pour *broncher*, parlent mal.

BROUILLER, c'eſt mettre un cheval hors d'état de bien manier par la faute de celui qui le monte. Cheval *brouillé*, ou qui ſe *brouille*, c'eſt-à-dire, qui étant recherché pour quelque manège, ſe précipite, ſe traverſe, ſe défunit par inquiétude ou pour avoir les aides trop fines. Un cheval qui a les aides fines, ſe *brouille* aiſément; on l'empêche de manier, pour peu qu'on ſerre trop les cuiſſes ou qu'on laiſſe échaper les jambes.

C.

CABRER, *ſe cabrer*. Cela ſe dit des chevaux qui ſe lèvent & ſe dreſſent ſur les pieds de derrière en état de ſe renverſer, quand on leur tire trop la bride, ou quand ils ſont vicieux ou fougueux. Lorſque le cheval ſe *cabre* pluſieurs fois de ſuite, & ſe jette ſi haut ſur les jambes de derrière qu'il eſt en péril de ſe renverſer, on appelle ce déſordre, faire des ponts-levis. Il faut que le cheval ait beaucoup de force, & lui rendre la main à propos; autrement ces ponts-levis ſont très-dangereux. Le moyen de rendre obéiſſant un poulain ſujet à ſe *cabrer* ſouvent & à déſobéir, eſt de prendre le temps que ſes pieds de devant retombent à terre, & lui appuyer alors vertement des deux.

CABRIOLE. Petit ſaut vif, par lequel le cheval lève le devant, & enſuite le derrière, imitant le ſaut des chèvres. *Voyez* AIRS.

C'eſt un ſaut que fait le cheval ſans s'élancer ou aller en avant, enforte qu'étant en l'air, il montre les fers & détache des ruades: ce qu'on appelle *s'éparer* ou *nouer l'aiguillette*. On la nomme autrement ſaut de ferme à ferme. La *cabriole* eſt un manège par haut & le plus difficile de tous les airs relevés. On dit qu'un cheval ſe préſente de lui-même à *cabrioles*, qu'il ſe met de lui-même à *cabrioles*, lorſqu'il fait des ſauts égaux & dans la

Digitized by Google

main, c'eſt-à-dire ſans forcer la main & ſans peſer ſur la bride. Il y a pluſieurs ſortes de *cabrioles*. *Cabriole* droite, *cabriole* en arrière, *cabriole* de côté, *cabriole* battue ou friſée, *cabriole* ouverte. Quand le cheval n'épare qu'à demi, ſans détacher des ruades & nouer l'aiguillette, on donne à la *cabriole* le nom de *ballotade*. On lui donne celui de *croupade*, quand au lieu d'étendre les jambes en arrière, il les trouſſe ſous lui, comme s'il les vouloit retirer dans le ventre, & retombe preſque les quatre pieds enſemble, ſans avoir montré les fers. Pour apprendre à un cheval à bien manier à *cabrioles*, il le faut mettre entre deux pilliers, & lui faire lever premiérement le devant, enſuite le derrière, lorſque le devant eſt encore en l'air. Pour cela on ſe ſert des aides de la gaule & du poinçon. Lorſqu'on veut faire faire des *cabrioles* au cheval & lui faire nouer l'aiguillette, on le ſoutient de la main & des talons. Quelques-uns ont dit faire la croix à *cabrioles*, comme on dit faire la croix à courbettes, faire la croix à ballotades, ce qui ne ſe peut pas. Les chevaux qui feroient la croix à *cabrioles*, ſembleroient tenir du rumingue & du rétif, & ne travailleroient pas ſelon la juſteſſe du manège; outre qu'un cheval, quelque vigoureux qu'il ſoit, ne peut faire d'une haleine toute la croix à *cabrioles*.

CADENCE. Meſure & proportion égale que le cheval doit garder en tous ſes mouvements, ſoit qu'il manie au galop, ou terre-à-terre, ou dans les airs, enſorte qu'aucun de ſes temps n'embraſſe pas plus de terrein que l'autre; qu'il y ait de la juſteſſe dans tous ſes mouvements, qu'ils ſe ſoutiennent tous avec la même égalité. Ainſi on dit qu'un cheval manie toujours de la même *cadence*, qu'il ſuit ſa *cadence*, ne change point ſa *cadence*, pour dire qu'il obſerve régulièrement ſon terrein, & qu'il demeure également entre les deux talons. Lorſqu'un cheval a la bouche fine, les épaules & les hanches libres, il n'a aucune peine d'entretenir ſa *cadence*. Cheval qui prend une belle *cadence* ſur les airs, ſans ſe démentir, ſans ſe brouiller, qui manie également aux deux mains.

CALADE. Pente d'une éminence, d'un terrein élevé, par où on fait deſcendre pluſieurs fois un cheval au petit galop, le devant en l'air, pour lui apprendre à plier les hanches ou à former ſon arrêt, avec les aides du gras des jambes du ſoutien de la bride & du caveçon employés à propos. On l'appelle auſſi *biſſe*. On dit exercer le cheval dans une *calade*; le conduire droit; ſe ſervir avantageuſement de la *calade*. Les *calades* rebutent un cheval, & peuvent lui ruiner les jarrets, ſi la pente eſt trop roide; & ſi avec la *calade*, on n'accorde pas les aides de la bride & du gras des jambes.

CARACOLE, ou CARACOL. Mouvement que le cavalier fait en demi-rond ou demi-tour, à gauche ou à droite, en changeant de main ſans obſerver de terrein réglé.

CARRIERE. C'eſt le terrein, l'étendue d'un champ où on peût pouſſer un cheval juſqu'à ce que l'haleine lui manque. Ce mot ſignifie auſſi un lieu fermé de barrières où on entre pour courir la bague, ou pour faire quelque courſe de chevaux. Il marque auſſi la courſe du cheval, pourvu qu'elle n'aille point au-delà de deux cents pas; ainſi on dit: il a fourni ſa *carrière*, il a bronché au milieu de la *carrière*, en entrant dans la *carrière*. Ce cheval a une *carrière*, c'eſt à-dire, il galope fort vite, & a des temps courts & vîtes.

CAVESSON, ou CAVEÇON. Eſpèce de bride ou de muſerole qu'on met ſur le nez du cheval, qui le ſerre & le contraint, & ſert à le dompter, à l'aſſouplir & à le dreſſer. Les *caveſſons* de cuir ou de corde ſervent à mettre les chevaux entre deux pilliers, & quand on dit que le cheval donne dans les cordes, on entend les cordes ou les longes de ces ſortes de *caveſſons*. Il y a auſſi des *caveſſons* de fer faits en demi-cercle de deux à trois pieces aſſemblées par des charnières qui ſervent à dreſſer les jeunes chevaux. Ils conſervent & épargnent la bouche des jeunes chevaux, les accoutumant à obéir à la main, à plier le cou & les épaules, ſans les mettre en danger de leur bleſſer la bouche & de leur ruiner les barres avec le mors. Il y en a de tors & de plats, ceux ci portent également ſur le nez & ſont les meilleurs. Le *caveſſon* à figuette ou mordant eſt creux par le milieu, & dentelé comme une ſcie par les deux bords de ſa concavité, pour piquer le nez d'un cheval malicieux & dur de tête ou de col. Les *caveſſons* camards ſont hors d'uſage, & abſolument bannis des académies. Ils étoient garnis de petites pointes très-aigues qui tourmentoient extrêmement le cheval.

CHANGER *un cheval*, ou *changer de main*, c'eſt tourner & porter la tête d'un cheval d'une main à l'autre, de droite à gauche, ou de gauche à droite. Il ne faut jamais *changer* un cheval, qu'on ne le chaſſe en avant, en faiſant le changement de main; & après qu'on l'a changé, on le pouſſe droit pour former un arrêt. Pour laiſſer échapper un cheval de la main, il faut tourner en bas les ongles du point de la bride; pour le changer à droite, il faut les tourner en haut, portant la main à droite. Pour le changer à gauche, il faut les tourner en bas & à gauche; & pour arrêter le cheval, il faut tourner les ongles en haut & lever la main. Quand on apprend à un cheval à *changer* de main, que ce ſoit d'abord au pas, & puis au trot & au galop.

CHARGÉ *devant*, de *ganache*, de *chair*, ſe dit d'un cheval dont les épaules & la ganache ſont trop groſſes & épaiſſes, & de celui qui eſt trop gras.

CHARGER Se *charger* d'épaules, de ganache, de chair, ſe dit d'un cheval auquel les épaules & la ganache deviennent trop groſſes, & de celui qui engraiſſe trop.

CHASSER *un cheval en avant*, ou le porter en avant, c'eſt l'aider du gras des jambes, ou le pincer, pour le faire avancer.

CHATIMENT. Ce ſont les coups de gaule ou

Digitized by Google

d'éperon qu'on donne au cheval quand il n'obéit pas au cavalier. La chambrière eſt auſſi un *châtiment* au manège : le maître étant à pied en donne des coups au cheval quand il ne lui obéit pas entre les piliers ; il en donne auſſi au cheval qui réſiſte à ſon cavalier, & quelquefois au cavalier même, pour l'avertir d'avoir attention à ſes leçons.

Les aides n'étant, comme nous venons de le dire, qu'un avis qu'on donne au cheval qu'il ſera puni, s'il ne répond pas à leur mouvement ; les *châtimens* ne ſont par conſéquent que la punition qui doit ſuivre de près la déſobéiſſance du cheval à l'avis qu'on lui donne ; mais il faut que la violence des coups ſoit proportionnée au naturel du cheval ; car ſouvent les *châtimens* médiocres, bien jugés & faits à temps, ſuffiſent pour rendre un cheval aiſé & obéiſſant ; d'ailleurs, on a l'avantage de lui conſerver, par ce moyen, la diſpoſition & le courage, de rendre l'exercice plus brillant, & de faire durer longtemps un cheval en bonne école.

On emploie ordinairement trois ſortes de *châtimens* ; celui de la chambrière, celui de la gaule, & celui des éperons.

La chambrière eſt le premier *châtiment* dont on ſe ſert pour faire craindre les jeunes chevaux, lorſqu'on les a fait trotter à la longe, & c'eſt la première leçon qu'on doit leur donner, comme nous l'expliquerons dans la ſuite. On ſe ſert encore de la chambrière pour apprendre à un cheval à piaffer dans les piliers : on s'en ſert auſſi pour chaſſer en avant les chevaux pareſſeux qui ſe retiennent & s'endorment ; mais elle eſt abſolument néceſſaire pour les chevaux réſtifs & ceux qui ſont ramingues & inſenſibles à l'éperon, parce qu'il faut remarquer que le propre des coups qui ſouettent, lorſqu'ils ſont bien appliqués & à temps, eſt de faire beaucoup plus d'impreſſion, & de chaſſer bien plus un cheval malin, que ceux qui le piquent ou qui le chatouillent.

On tire de la gaule deux ſortes de *châtimens*. Le premier, lorſqu'on en frappe un cheval vigoureuſement derrière la botte, c'eſt-à-dire, ſur le ventre & ſur les feſſes, pour le chaſſer en avant. Le ſecond *châtiment* de la gaule, c'eſt d'en appliquer un grand coup ſur l'épaule d'un cheval qui détache continuellement des ruades par malice, & ce *châtiment* corrige plus ce vice que les éperons, auxquels il n'obéira que lorſqu'il les craindra & les connoîtra.

Le *châtiment* qui vient des éperons, eſt un grand remède pour rendre un cheval ſenſible & fin aux aides, mais ce *châtiment* doit être ménagé par un homme ſage & ſavant ; il faut s'en ſervir avec vigueur dans l'occaſion, mais rarement, car rien ne déſeſpère & n'avilit plus un cheval que les éperons trop ſouvent & mal-à-propos appliqués.

Les coups d'éperons doivent ſe donner dans le ventre environ quatre doigts derrière les ſangles, car ſi on appuyoit les éperons trop en arrière, c'eſt-à-dire, dans les flancs, le cheval s'arrêteroit & reculoit au lieu d'aller en avant, parce que cette partie eſt trop ſenſible & trop chatouilleuſe ; & au contraire, ſi on les appuyoit dans les ſangles (défaut de ceux qui ont la jambe raccourcie & tournée trop en dehors), alors le *châtiment* ſeroit inutile & ſans effet.

Pour bien donner des éperons, il faut approcher doucement le gras des jambes, enſuite appuyer les éperons dans le ventre. Ceux qui ouvrent les jambes & appliquent les éperons d'un ſeul temps, comme s'ils donnoient un coup de poing, ſurprennent & étonnent un cheval, & il n'y répond pas ſi bien, que lorſqu'il eſt prévenu & averti par l'approche inſenſible des gras de jambes. Il y en a d'autres qui, avec des jambes ballantes, chatouillent continuellement le poil avec leurs éperons, ce qui accoutume un cheval à quoailler, c'eſt-à-dire, à remuer ſans ceſſe la queue en marchant, action fort déſagréable pour toutes ſortes de chevaux, & encore plus pour un cheval dreſſé.

Il ne faut pas que les éperons ſoient trop pointus pour les chevaux réſtifs & ramingues ; au lieu d'apporter remède à ces vices, on y en ajouteroit d'autres. Il y en a qui, lorſqu'on les pince trop vertement, piſſent de rage, d'autres ſe jettent contre le mur, d'autres s'arrêtent tout-à-fait, & quelquefois ſe couchent par terre. Pour accoutumer aux éperons les chevaux qui ont ces vices, il ne faut les appliquer qu'après la chambrière, & dans le milieu d'un partir de main.

L'aide du pincer délicat de l'éperon, devient auſſi *châtiment* pour certains chevaux, qui ſont très-fins aux aides, & même ſi ſenſibles, qu'il faut ſe relâcher tout-à-fait & ne point ſe roidir ſur eux ; car autrement, ils feroient des pointes & des élans : ainſi le pincer, quelque délicat qu'il ſoit, produit le même effet ſur ces ſortes de chevaux & même un plus grand, que les coups d'éperon bien appliqués ne pourroient faire ſur ceux qui n'ont qu'une ſenſibilité ordinaire.

Il faut bien connoître le naturel d'un cheval pour ſçavoir faire un bon uſage des *châtimens*, en les proportionnant à la faute qu'il fait, & à la manière dont il les reçoit, afin de les continuer, de les augmenter, de les diminuer, & même de les ceſſer ſelon ſa diſpoſition & ſa force : & il ne faut pas prendre toutes les fautes qu'un cheval fait pour des vices, puiſque la plupart du temps elles viennent d'ignorance, & ſouvent de foibleſſe.

On doit aider & châtier ſans faire de grands mouvements ; mais il faut beaucoup de ſubtilité & de diligence. C'eſt dans le temps que la faute eſt commiſe qu'il faut employer les *châtimens* : autrement, ils ſeroient plus dangereux qu'utiles, ſurtout il ne faut jamais châtier un cheval par humeur & en colère, toujours de ſens froid. Le ménagement des aides & des *châtimens* eſt une des plus belles parties de l'homme de cheval. (*La Guerinière*).

CHATOUILLEUX. *Bouche chatouilleuſe*. On appelle un cheval *chatouilleux*, celui qui peut être trop

Digitized by Google

trop ſenſible à l'éperon & trop fin, ne le fuit pas franchement & n'y obéit pas d'abord ; mais y réſiſte en quelque manière, ſe jettant deſſus lorſqu'on approche les éperons pour le pincer. Les chevaux *chatouilleux* ont quelque choſe des ramingues, excepté que le ramingue recule, faute & rue, pour ne pas obéir aux éperons ; & le *chatouilleux* y réſiſte quelque temps, mais enſuite il obéit, & va beaucoup mieux par la peur d'un jarret vigoureux, lorſqu'il ſent le cavalier étendre la jambe, qu'il ne va par le coup même.

CHAUSSÉ *trop haut* ſe dit d'un cheval dont les balzanes montent juſques vers le genou & vers le jarret ; ce qui paſſe pour un indice malheureux ou contraire à la bonté du cheval.

CHAUSSER *les Etriers*, c'eſt enfoncer ſon pied dedans, juſqu'à ce que le bas des étriers touche aux talons. Cette façon d'avoir ſes étriers a très-mauvaiſe grace au manège : il faut les avoir au bout du pied. Se *chauſſer* eſt la même choſe à l'égard du cheval, que ſe botter.

CHERCHER *la cinquième jambe*, ſe dit d'un cheval qui a la tête peſante, & peu de force, & qui s'appuie ſur le mors pour s'aider à marcher.

CHEVAL. Pour conduire parfaitement un cheval, il eſt de néceſſité abſolue d'en connoître à fond toutes les parties, leur jeu réciproque, & leurs différents uſages. Quant à l'anatomie, voyez le dictionnaire d'hiſtoire naturelle & celui d'hippiatrique. Quant aux uſages, à la perfection & aux défauts des parties, relativement à l'équitation, je vais raſſembler dans cet article ce que les meilleurs auteurs en ont écrit juſqu'à préſent.

Du nom et de la situation des Parties extérieures du Cheval. (la Guérinière).

Pour faciliter la connoiſſance du *cheval*, je le diviſe en trois parties principales ; ſçavoir, l'avant main, le corps & l'arrière-main.

Les parties qui compoſent l'avant-main, ſont la tête, l'encolure, le garot, les épaules, le poitrail ou la poitrine, & les jambes de devant.

Les parties du corps, ſont les reins, les rognons, les côtés ou les côtes, le ventre & les flancs.

Celles de l'arrière-main, ſont la croupe, les hanches, la queue, les feſſes, le graſſet, les cuiſſes, le jarret & les jambes de derrière.

De la ſituation & de la diviſion particulière des Parties de l'Avant-main.

La première partie de l'avant-main, eſt la tête, qui a une diviſion particulière, étant compoſée des oreilles, du front, des tempes, des ſalières, des ſourcils, des paupières, des yeux, de la ganache & de la bouche.

De toutes ces parties, je ne donnerai la définition que de la ganache & de la bouche, parce que les autres ſont aſſez connues.

La ganache eſt une partie compoſée de deux os de la machoire inférieure qui touchent le goſier. Cette partie eſt mouvante & ſert à macher les aliments.

La bouche a ſes parties extérieures & ſes parties intérieures.

Les parties extérieures, ſont les lèvres, les nazeaux, le bout du nez, le menton & la barbe, qui eſt l'endroit où porte la gourmette.

Les parties intérieures de la bouche, ſont la langue, le canal, le palais, les barres & les dents.

Le canal eſt le creux de la machoire inférieure où eſt ſituée la langue.

Les barres, ſont l'endroit de la bouche où il n'y a jamais de dents, & où ſe doit faire l'appui du mors.

Les dents ont auſſi une diviſion particulière, par laquelle on connoît l'âge du *cheval* ; mais on ne parlera de cette diviſion que dans le chapitre troiſième.

L'encolure où eſt attachée la tête, eſt la ſeconde partie principale de l'avant-main. Elle eſt bordée dans ſa partie ſupérieure par le crin ou la crinière, & elle ſe termine au garot.

Le crin qui tombe ſur le front entre les deux oreilles, & qui fait partie de la crinière, s'appelle *toupet*.

Le goſier eſt la partie inférieure de l'encolure. Il commence entre les deux os de la ganache, & finit à la partie ſupérieure & antérieure du poitrail.

Le garot eſt placé à l'extrémité de la crinière, & au haut des épaules.

Les épaules commencent au garot & finiſſent au haut du bras.

Le poitrail eſt la partie antérieure de la poitrine, contenue entre les deux épaules, laquelle commence au bas du goſier, & finit entre les deux bras.

Les jambes de devant ſont attachées aux épaules, & ont encore une diviſion particulière, étant compoſées du bras, du coude, de l'ars, du genou, du canon, du nerf, du boulet, du paturon, de la couronne & du pied.

Le bras eſt cette partie ſupérieure de la jambe, qui eſt depuis l'épaule juſqu'au genou.

Le coude eſt l'os du haut de la jambe, qui eſt ſitué entre les côtes.

L'ars eſt une veine apparente, ſituée au-devant & au-dedans du bras.

Tous les *chevaux* ont au-deſſus du genou en dedans, une eſpèce de corne tendre, ſans poil, qu'on appelle *chateignes*, plus ou moins groſſes, mais toujours apparentes. Elles ſe trouvent également aux jambes de derrière, avec cette différence cependant, qu'à celles-ci elles ſont placées au-deſſous des jarrets auſſi en dedans.

Le genou eſt la jointure du milieu de la jambe, qui aſſemble le bras avec le canon.

Le canon eſt la partie de la jambe, qui commence au genou & finit au boulet.

Derrière le canon, il y a un tendon qu'on appelle communément le *nerf de la jambe*, qui règne

Digitized by Google

tout du long, & dont la qualité contribue beaucoup à la bonté de la jambe, comme nous le dirons ci-après.

Le boulet eſt la jointure du canon avec le paturon.

Derrière chaque boulet, tant aux jambes de devant qu'à celles de derrière, il y a un toupet de poil qu'on appelle *fanon*, au milieu duquel il y a une eſpèce de corne tendre, qu'on nomme *ergot*.

Le paturon eſt la partie ſituée entre le boulet & la couronne.

La couronne eſt le poil qui couvre & entoure le haut du ſabot.

Le pied, qui eſt la dernière partie de la jambe, eſt diviſé en parties ſupérieures & inférieures.

Les parties ſupérieures ſont le ſabot, les quartiers, la pince & le talon.

Le ſabot eſt toute la corne qui règne autour du pied.

Les quartiers ſont les deux côtés du ſabot, depuis la pince juſqu'au talon. On dit quartier de dedans & quartier de dehors.

La pince eſt le bout de la corne, qui eſt au-devant du pied.

Le talon eſt la partie de derrière du pied, où ſe terminent les quartiers, à l'oppoſite de la pince.

Les parties inférieures du pied ſont la fourchette, la ſole & le petit-pied.

La fourchette eſt une corne tendre & molle, placée dans le creux du pied, qui ſe partage en deux branches vers le talon en forme de fourche, d'où lui vient le nom de fourchette.

La ſole eſt l'eſpace de corne qu'on voit dans le creux du pied, entre les quartiers & la fourchette. C'eſt une corne plus dure que celle de la fourchette, & plus tendre que celle du ſabot.

Le petit-pied eſt un os ſpongieux, renfermé dans le milieu du ſabot, entouré d'une chair, qui lui ſert de nourriture. Il n'eſt point viſible, même quand le cheval eſt deſſolé.

De la ſituation des parties du Corps.

Les reins ſont la partie ſupérieure du corps du *cheval*. Ils prennent depuis le garot juſqu'à la croupe; mais ce nom n'appartient proprement qu'à l'extrémité de l'épine la plus voiſine de la croupe, qu'on a appellée juſqu'à préſent *rognons*; comme l'uſage a donné à cette partie le nom de *reins*, nous en conſerverons la dénomination.

Les rognons ſont proprement les reins; & c'eſt la partie de l'épine du dos qui eſt la plus proche de la croupe.

Les côtés ſont le tour des côtes, qui renferment les parties internes contenues dans le ventre du *cheval*.

Le ventre eſt la partie inférieure du corps, ſituée au bas des côtes.

Les flancs ſont placés depuis la dernière côte juſqu'à l'os des hanches, vis-à-vis du graſſet, dont la définition eſt dans l'article ſuivant.

De la ſituation des parties de l'Arrière-main.

La croupe eſt la partie ſupérieure de l'arrière-main, qui va en rond depuis les rognons juſqu'à la queue.

Les feſſes prennent depuis la queue en deſcendant juſqu'au pli, qui eſt à l'oppoſite du graſſet.

Les hanches ſont les deux côtés de la croupe. Elles prennent depuis les deux os qui ſont au haut des flancs juſqu'au graſſet. On appelle auſſi vulgairement les hanches, tout le train de derrière ou l'arrière-main.

Le graſſet eſt la jointure placée au bas de la hanche, vis-à-vis des flancs, à l'endroit où commence la cuiſſe. C'eſt cette partie qui avance près du ventre du *cheval* quand il marche.

Les cuiſſes prennent depuis le graſſet qui en fait partie, & depuis l'endroit où finiſſent les feſſes, juſqu'au pli du jarret.

Le jarret eſt la jointure qui aſſemble le bas de la cuiſſe avec le canon de la jambe de derrière.

Les jambes de derrière étant ſemblables aux jambes de devant dans les autres parties, il n'eſt pas néceſſaire de rapporter ici ce qui en a été dit.

Dans les définitions qu'on vient de donner on a négligé de parler de la ſituation de quelques parties du *cheval*, parce qu'elles ſont ſi généralement connues, que le détail en eut été inutile.

Quoique ces définitions ſoient très-claires, cependant pour avoir une connoiſſance encore plus parfaite & plus intelligible, on peut avoir recours à la planche qui eſt au commencement de cet ouvrage, dans laquelle toutes les parties extérieures du *cheval* ſont diſtinguées & marquées par des chiffres de renvoi.

De la beauté & des défauts des parties extérieures du Cheval.

La beauté d'un *cheval* conſiſte dans la conformation & dans la juſte proportion de ſes parties extérieures. Comme il eſt dangereux dans le choix d'un *cheval*, de ſe laiſſer ſéduire par la figure, & par un je ne ſçai quoi qui plaît, qui ſouvent faſcine les yeux, & empêche qu'on examine d'aſſez près, & qu'on ne détaille au juſte toutes ſes parties; il faut ſuivre en cela le conſeil de M. de Soleyſel, auteur du parfait maréchal, qui dit: « Que lorſqu'on veut » acheter un *cheval*, il faut ſe prévenir d'abord » contre, afin d'être juge ſévère de tous ſes dé» fauts ».

De la beauté & des défauts des parties de l'Avant-main.

Après avoir donné la définition de toutes les parties extérieures du *cheval*, il faut examiner maintenant, en ſuivant le rang que nous avons donné à chacune de ces parties, ſeulement celles qui contribuent à la beauté ou à la difformité du *cheval*.

Digitized by Google

De la Tête.

Une belle tête en général eſt petite, ſèche, courte & bien placée. Quand elle a ces qualités, on voit ordinairement des ramifications de veines qui régnent le long de la tête, deſcendant depuis les yeux juſqu'aux deux côtés des nazeaux, ce qui embellit beaucoup cette partie.

Il faut qu'elle ſoit petite, parce que les têtes groſſes & quarrées, outre leur diſformité, pèſent ordinairement à la main.

Elle doit être ſèche, car celles qui ſont chargées de chair qu'on nomme *têtes graſſes*, ſont ſujettes au mal des yeux. Il ne faut pourtant pas qu'elle ſoit ſi ſèche, qu'elle ſoit privée de nourriture; car elle ſeroit encore plus ſujette au mal des yeux qu'une tête graſſe.

Il y a des têtes qui ſont groſſes d'oſſemens, qui pèchent contre la beauté ſeulement, & non contre la bonté.

Il faut que la tête ſoit un peu courte: les têtes trop longues, qu'on appelle *têtes de vieilles*, ſont diſformes; quoique la plupart des chevaux des meilleures races d'Andalouſie pèchent par cet endroit; mais on leur paſſe ce manque de beauté en faveur de leurs rares qualités.

La tête d'un *cheval* pour être bien placée, doit tomber perpendiculairement, ou à plomb, du front au bout du nez. Lorſqu'elle ſort de la perpendiculaire en avant, on appelle ce défaut, *tendre le nez*, *porter au vent*, *tirer à la main*: & lorſqu'elle vient en deçà, & que le *cheval* baiſſe le nez & la tête, il pèſe ordinairement à la main; s'il ſe ramene trop, & que la branche de la bride appuie contre le goſier, c'eſt ce qu'on appelle *un cheval encapuchonné*.

Il y a encore un défaut qu'on appelle *tête mal attachée*; c'eſt lorſque la partie ſupérieure de la tête, qui eſt entre les deux oreilles, ſe trouve plus élevée que l'encolure.

Des Oreilles.

La forme des oreilles, leur ſituation & leur mouvement, ſont les principales choſes à examiner dans cette partie.

Un *cheval* doit avoir les oreilles petites & délées; quand elles ſont trop épaiſſes, larges & pendantes, ce défaut fait nommer un *cheval oreillard*. Beaucoup de *chevaux* d'Eſpagne cependant, & des meilleurs haras, ont les oreilles longues; mais pour l'ordinaire elles ſont bien placées, ce qui en corrige le défaut.

Les oreilles bien placées doivent être au haut de la tête, peu diſtantes l'une de l'autre. Quand un *cheval* marche, il doit avoir les pointes des oreilles avancées; cette ſituation donne un air d'effronterie, qui ſied parfaitement bien à un brave *cheval*.

Par le mouvement des oreilles, on juge du naturel d'un *cheval*. Ceux qui ſont colères & malins, portent une oreille en avant, & l'autre couchée en arrière, & continuent ce mouvement alternativement. Comme cette partie eſt le ſiège de l'ouïe, un *cheval* porte les oreilles du côté où il ſe fait du bruit. Si on le frappe ſur la croupe, il tourne les oreilles vers le dos, & s'il eſt effrayé de quelque objet par devant, il les porte en avant, & baiſſe les pointes. Si le bruit ſe fait à côté de lui, il tourne l'oreille de ce côté. Mais le plus beau port d'oreilles, & la ſituation la plus belle & la plus noble, c'eſt d'avoir en marchant les pointes des oreilles hautes & en avant; ce qui forme, comme nous venons de dire, l'oreille hardie, parce qu'alors le *cheval* regarde fièrement ce qui ſe préſente à lui.

Du Front.

La beauté du front d'un *cheval*, c'eſt d'être un peu étroit & uni; enſorte qu'il ne ſoit ni trop avancé, ni trop enfoncé. Les têtes qui ont le bas du front un peu avancé, s'appellent *têtes buſquées* ou *mountonnées*, comme le ſont celles de la plupart des *chevaux* anglois, des barbes, & de ceux nés dans les pays orientaux, & auſſi de ceux de leur race.

Un défaut eſſentiel contre la grace, c'eſt lorſque le *cheval* a le front bas & enfoncé; on appelle ces *chevaux* camus.

Une marque qui embellit beaucoup la tête du *cheval*, & qui lui donne de la grace, c'eſt lorſqu'il a au milieu du front une étoile ou pelote blanche: cela doit s'entendre des *chevaux* noirs, bais, alézans, ou qui ont un poil tirant ſur le brun.

Preſque tous les *chevaux* ont encore au milieu du front un épi ou molette; c'eſt le nom qu'on donne au retour de poil, qui, au lieu d'être couché comme il l'eſt par-tout le corps, remonte d'un ſens oppoſé. Il s'en trouve de ſemblables aux flancs, au poitrail, & en d'autres endroits.

Des Salières.

La ſeule belle qualité que doivent avoir les ſalières, c'eſt d'être pleines, & même un peu élevées. Lorſqu'elles ſont enfoncées & creuſes, c'eſt le défaut des vieux *chevaux*: il ſe trouve pourtant quelques jeunes *chevaux* qui ont cette imperfection; mais par ce ſigne on connoit qu'ils ſont engendrés de vieux étalons.

Des Yeux.

La plus belle partie de la tête du *cheval*, c'eſt l'œil. Cette partie eſt auſſi difficile que néceſſaire à connoître.

L'œil doit être clair, vif & effronté, ni trop gros, ni trop petit, placé à fleur & non hors de tête. Un *cheval* qui a de gros yeux ſortant de la tête, a ordinairement l'air morne & ſtupide; & ceux qui les ont trop petits & enfoncés, (on les appelle *yeux de cochon*,) ont le regard triſte & ſouvent la vue mauvaiſe.

Telles ſont les remarques générales qu'on doit faire d'abord ſur les yeux, enſuite de quoi il eſt néceſſaire de les examiner plus en détail: & pour en

Digitized by Google

faire l'examen rigoureux & en juger ſainement, il faut, ſi le *cheval* eſt dans un lieu obſcur, le faire conduire dans un lieu clair, & là, lui regarder les yeux l'un après l'autre, de côté & non vis-à-vis. Il ne faut pas non plus les regarder au ſoleil; au contraire, il faut mettre la main au-deſſus de l'œil pour rabattre le grand jour & empêcher la réflexion.

Les deux parties de l'œil les plus eſſentielles à connoître, & qu'il faut examiner avec le plus de ſoin, ſont la vitre & la prunelle.

La vitre eſt la partie extérieure de l'œil, & la prunelle la partie interne, ou le fond de l'œil.

C'eſt de l'exacte conſidération de la vitre que dépend la parfaite connoiſſance de l'œil. Elle doit être claire & tranſparente, enſorte qu'on puiſſe voir la prunelle ſans aucun empêchement. Lorſque cette partie eſt trouble & couverte, c'eſt ſigne que le *cheval* eſt lunatique, c'eſt-à-dire, qu'il lui ſurvient des fluxions de temps à autre ſur l'œil, & lorſque la fluxion a endommagé un œil, il devient plus petit que l'autre, alors il eſt perdu ſans reſſource, puiſqu'il ſe deſſèche. Quelquefois un œil paroît plus petit que l'autre, parce que par quelqu'accident la paupière a été fendue, & qu'en ſe rejoignant elle reſte plus ſerrée. Mais il eſt rare que cela arrive, & il eſt aiſé de ne s'y pas tromper, en examinant ſi l'œil n'eſt ni trouble ni brun.

Lorſqu'un *cheval* jette la gourme, ou change les dents de lait ou pouſſe les crochets d'en haut, il arrive ſouvent que la vue lui devient auſſi trouble que s'il étoit borgne ou aveugle; mais lorſqu'il eſt guéri, ſa vue s'éclaircit. Quelquefois auſſi par ces accidents, un *cheval* perd entièrement la vue.

La prunelle, qui eſt la ſeconde partie de l'œil, doit être grande & large, il faut qu'on puiſſe l'appercevoir diſtinctement.

Il vient quelquefois au fond de l'œil une tache blanche, qu'on appelle *dragon*, qui, quoique très-petite dans le commencement, couvre avec le temps la prunelle, & rend le *cheval* borgne, ſans qu'on y puiſſe apporter aucun remède.

Un autre défaut, qu'on appelle *œil cul de verre*, c'eſt lorſque la prunelle eſt d'un blanc verdatre & tranſparent. Quoiqu'un *cheval* ne ſoit pas toujours borgne avec ce défaut, il court grand riſque de le devenir. Lorſqu'il y a plus de blanc que de verdatre, on l'appelle *œil véron*: il donne au *cheval* un air méchant & traître.

Nous ne ferons point ici un plus grand détail des accidents qui arrivent aux yeux ni aux autres parties dont nous allons décrire les défauts, parce qu'on ſe réſerve d'en parler plus amplement dans la troiſième partie de cet ouvrage, qui traite des maladies.

De la Ganache.

Les deux os qui compoſent la ganache, doivent être peu charnus à l'extérieur, c'eſt-à-dire, à chaque côté de la machoire inférieure, & l'entre-deux, qui eſt la partie qui touche au goſier, que quelques écuyers appellent la *braye*, & quelques maquignons l'*auget*, doit être bien ouvert & bien évidé, afin que le *cheval* ait la facilité de bien placer ſa tête.

La ganache quarrée eſt une difformité qui provient de ce que les deux os qui la forment ſont trop gros, trop ronds, ou trop chargés de chair; ſi avec cela ils ſont ſerrés l'un près de l'autre, enſorte qu'il n'y ait point aſſez de vuide & d'eſpace pour que le *cheval* puiſſe loger ſa tête, il aura beaucoup de peine à ſe ramener, à moins qu'il n'ait l'encolure fort longue, peu épaiſſe & relevée.

Lorſque l'entre-deux des os de la ganache n'eſt pas bien évidé, & qu'on y trouve quelque groſſeur ou glande, c'eſt ordinairement un ſigne de gourme, quand le *cheval* n'a pas paſſé ſix ans; mais s'il a paſſé ſept ans, & que la glande ſoit douloureuſe, & attachée à l'un des os de la ganache, c'eſt preſque toujours un ſigne de morve. On trouve quelquefois dans cette partie pluſieurs petites groſſeurs, qui ſont une ſuite de rhume ou morfondement, mais elles ne ſont point dangereuſes, un travail médiocre les diſſipe.

De la Bouche & de ſes parties extérieures.

L'ouverture ou plutôt la fente de la bouche doit être proportionnée à la longueur de la tête, enſorte qu'elle ne ſoit ni trop fendue, ni trop petite. Quand la bouche eſt trop fendue, le mors va trop avant dans la bouche du côté des dents machelières, ce qu'on appelle *boire la bride*; & lorſqu'elle n'eſt pas aſſez fendue, le mors ne peut porter en ſon lieu ſans faire froncer les lèvres.

Ce qu'on entend par une belle bouche, c'eſt lorſque le *cheval* étant bridé, elle devient fraiche & pleine d'écume, c'eſt une qualité qui dénote un bon tempérament. On dit d'un tel *cheval*, qu'il goute bien ſon mors.

Des Lèvres.

Il faût que les lèvres ſoient peu épaiſſes & menues, à proportion de la bouche. Quand elles ſont trop groſſes & trop charnues, elles couvrent les barres, & empêchent l'effet du mors. C'eſt ce qu'on appelle *s'armer de la lèvre.*

Des Nazeaux.

Un *cheval* doit avoir les nazeaux ouverts, parce que la reſpiration en eſt plus facile. Cependant ce n'eſt pas toujours de cette ouverture des nazeaux que dépend la liberté de la reſpiration, mais de la bonne conſtitution des poulmons; ainſi il n'eſt pas toujours ſûr de fendre les nazeaux, dans la vue de faciliter la reſpiration à certains *chevaux*, comme les huſſards & les hongrois le pratiquent. Cette opération ne produit qu'un ſeul avantage, qui ne laiſſe pas d'être quelquefois utile à la guerre; c'eſt qu'on dit, que les *chevaux* qui ont les nazeaux fendus ne peuvent plus hennir. Lorſqu'un *cheval* s'ébroue en marchant, & qu'on voit dans le creux de

Digitized by Google

ſes nazeaux un vermeil, c'eſt ſigne qu'il a le cerveau bien conſtitué.

De la Barbe.

La barbe, que quelques-uns appellent *barbouchet*, eſt une partie qui contribue autant à la bonté de la bouche d'un *cheval* que les barres, puiſque c'eſt l'endroit où la gourmette fait ſon effet, laquelle doit porter également par-tout. Il faut pour cela que la barbe ne ſoit ni trop plate ni trop relevée. Si la barbe étoit trop plate, c'eſt-à-dire, que les deux os qui la compoſent fuſſent trop éloignés l'un de l'autre & peu élevés, la gourmette n'appuyeroit qu'aux deux côtés & point dans le milieu; & ſi au contraire, les deux os étoient trop élevés & trop près l'un de l'autre, la gourmette n'appuyeroit que dans le milieu, & alors l'effet en ſeroit trop ſenſible au *cheval*, & lui ſeroit donner des coups de tête. Il faut encore pour la perfection de cette partie, qu'il y ait peu de chair & de poil, & rien que la peau, pour ainſi dire, ſur les os, ce qui rend la barbe plus ſenſible. Lorſque cette partie eſt bleſſée, ou qu'il s'y trouve de la dureté & des calus, c'eſt ſigne, ou qu'un cheval appuie trop ſur ſon mors, ou que la gourmette eſt mal faite, ou qu'elle a été mal placée, mais plus ordinairement que le cavalier a la main rude.

De la Langue & des autres parties intérieures de la Bouche.

Il faut que la langue d'un *cheval* ſoit logée dans le canal, c'eſt pourquoi elle doit être de même que les lèvres, menue & déliée, parce que ſi la langue étoit trop épaiſſe, & qu'elle débordât par-deſſus les barres, cela ôteroit l'effet du mors ſur cette partie, & rendroit l'appui ſourd. Il faut examiner ſi elle n'eſt point coupée par l'embouchure; accident qui ſuppoſeroit, ou une mauvaiſe bouche, ou ſouvent la rudeſſe de la main du cavalier.

Deux autres choſes déſagréables qui ſe rencontrent quelquefois dans cette partie, c'eſt lorſqu'elle pend d'un côté ou de l'autre & ſort de la bouche, ou qu'elle paſſe par-deſſus le mors quand un *cheval* marche.

Du Palais.

Ce qu'on doit rechercher au palais d'un *cheval*, c'eſt qu'il ſoit un peu décharné. Si les fillons étoient trop gras & trop épais, cette partie ſeroit chatouilleuſe, & le mors en y touchant feroit que le *cheval* battroit à la main, & donneroit des coups de tête. Il faut remarquer que le palais d'un jeune *cheval* eſt toujours plus gras que celui d'un vieux; & à meſure qu'un *cheval* avance en âge, les fillons du palais & les gencives ſe déchernent.

Des Barres.

Les barres ſont la partie de la bouche qu'il faut examiner avec le plus de ſoin, puiſque c'eſt l'endroit où ſe fait l'appui du mors. Les meilleures qualités qu'elles puiſſent avoir, ſont d'être aſſez élevées, pour que la langue puiſſe ſe loger dans le canal, ſans déborder ſur les barres, & d'être un peu décharnées, parce qu'elles en ſont plus ſenſibles: il ne faut pourtant pas qu'elles ſoient trop tranchantes; car alors le *cheval* ſeroit ſujet à battre à la main par leur trop de ſenſibilité. Lorſque les barres ſont baſſes, rondes & trop charnues, c'eſt un défaut qui rend cette partie moins ſenſible, & qui fait que le mors n'a pas tant d'effet.

De l'Encolure.

Une belle encolure doit être longue & relevée; il faut qu'en ſortant du garot, elle monte en forme de col de cigne juſqu'au haut de la tête, qu'il y ait peu de chair près de la crinière, cela forme ce qu'on appelle *encolure tranchante*. Elle ſeroit défectueuſe, ſi avec cela elle n'étoit proportionnée à la taille du *cheval*; car lorſqu'elle eſt trop longue & trop menue, trop molle & trop éfilée, les *chevaux* donnent ordinairement des coups de tête; ſi au contraire, elle étoit trop courte, trop épaiſſe & trop charnue, le *cheval* peſeroit à la main. On remarque que la plupart des juments, des barbes & autres des pays orientaux, ſont ſujets à avoir l'encolure éfilée; & que les chevaux entiers & ceux qui ſont nés dans les climats humides, & qui ne ſortent point d'étalons barbes ou autres de cette eſpèce, ont l'encolure épaiſſe & charnue.

Il y a trois ſortes d'encolures mal faites, ſçavoir, les encolures renverſées, les encolures fauſſes, & celles qu'on appelle *penchantes*.

Les encolures renverſées, qu'on appelle *encolures de cerf*, parce qu'elles ſont faites comme le col de cet animal, ſont celles dont la rondeur, qui doit prendre depuis le garot juſqu'au haut de la tête, le long de la crinière, ſe trouve en deſſous, le long du goſier. Les *chevaux* qui ont ce défaut ſont difficiles à emboucher, parce qu'il eſt difficile d'empêcher que la branche de la bride ne porte contre le goſier, ce qui ôte l'effet du mors.

L'encolure fauſſe eſt celle qui tombe à plomb & perpendiculairement, depuis l'entre-deux de la ganache, le long du goſier, juſqu'au poitrail, au lieu de venir en talus; & dans la partie ſupérieure, auprès du garot, où commence la crinière, il y a un enfoncement qu'on appelle *coup de hache*, qui empêche l'encolure de ſortir directement du garot. Ce défaut n'eſt pas ſi conſidérable que celui des encolures renverſées.

Les encolures penchantes ſont celles qui tombent d'un côté ou d'un autre; ce qui arrive aux *chevaux* qui ont l'encolure trop épaiſſe & trop charnue près de la crinière. Ce défaut ne ſe trouve guère qu'aux vieux *chevaux*, ſur-tout ſi on leur laiſſe les crins trop épais, & plus ordinairement aux *chevaux* entiers qu'à ceux qui ſont hongres: c'eſt pour cela qu'il ne faut pas laiſſer la crinière trop garnie dans ſa racine, & on doit avoir ſoin d'arracher les crins

Digitized by Google

par deſſous, afin qu'ils ſoient déliés & longs ; cela contribue à la beauté de la crinière : d'ailleurs les crinières trop épaiſſes ſont ſujettes à la craſſe, qui engendre la gale, ſi on n'a ſoin de les laver tous les jours à fond & non ſuperficiellement, afin de bien nettoyer la racine des crins.

Du Garot.

Il faut que le garot ſoit élevé, long & décharné, enſorte qu'il n'y ait, pour ainſi dire, que la peau ſur les os. Non-ſeulement ces qualités dénotent la force d'un *cheval*, mais elles lui rendent les épaules plus libres ; & elles ſont néceſſaires pour empêcher la ſelle de tomber ſur les épaules, car cela cauſeroit de grands accidents dans cette partie. Lorſque le garot eſt rond & trop charnu, il eſt très-ſujet à ſe bleſſer, & la plaie eſt longue & dangereuſe dans cet endroit.

Quoique le garot élevé ſoit une qualité à eſtimer dans un *cheval* de ſelle, il faut prendre garde qu'il ne le ſoit trop pour les *chevaux* qui portent la trouſſe de fourage à l'armée, & auſſi pour les *chevaux* de bât, car les uns & les autres ſont très ſujets à être eſtropiés dans cette partie.

Des Epaules.

Les épaules, pour être bien faites, doivent être plates, peu charnues, larges, libres & mouvantes. Les défauts contraires à ces qualités ſont lorſqu'un *cheval* eſt, ou trop chargé d'épaules, ou trop ſerré, ou lorſqu'il les a chevillées.

On appelle un *cheval* chargé d'épaules, lorſqu'il les a trop groſſes, charnues & rondes, & quand le joint de l'épaule, qui eſt l'endroit où porte le poitrail de la ſelle, eſt trop avancé, & qu'avec cela il y a trop de diſtance d'un bras à l'autre ; ce qui provient auſſi de ce que la poitrine eſt trop large & trop ouverte. Un *cheval* trop chargé d'épaules eſt ſujet à broncher, à moins qu'il ne les ait naturellement mouvantes : ainſi les *chevaux* qui ont ce défaut ne ſont pas bons pour la ſelle, mais ils ſont excellents pour le tirage, parce qu'ils donnent mieux dans le collier, & qu'ils ne ſont pas ſujets à être écorchés par les harnois.

Il y a des *chevaux* qui ne paroiſſent pas chargés d'épaules pardevant, & qui le ſont dans l'endroit où portent les arçons de devant de la ſelle ; lorſque cette partie eſt épaiſſe de chair, le *cheval* n'eſt pas ſi libre des épaules, & n'eſt pas propre pour la chaſſe & pour les courſes de viteſſe, quoiqu'il puiſſe ſervir à d'autres uſages.

On doit remarquer que le défaut d'avoir beaucoup d'épaules, qui eſt très conſiderable pour quelques *chevaux* françois, eſt une qualité à eſtimer dans les *chevaux* d'Eſpagne, dans les Barbes & autres des pays méridionaux, ou dans les poulains qui ſortent d'étalons nés dans ces climats, parce que ceux-ci pèchent ordinairement pour avoir les épaules trop ſerrées.

Le *cheval* ſerré d'épaules, eſt celui qui n'a pas la poitrine aſſez ouverte ; enſorte que ſe trouvant trop peu de diſtance d'un bras à l'autre, les épaules ſe trouvent ſerrées l'une près de l'autre. Ce défaut eſt très-conſidérable ; car les *chevaux* qui n'ont pas aſſez d'épaules manquent de force ordinairement, ne peuvent pas facilement déployer les bras pour bien galoper, ſont ſujets à tomber ſur le nez, à ſe croiſer & à ſe couper en marchant. Les anglois, qui ſont très-connoiſſeurs & très curieux en *chevaux* de courſe & de chaſſe, examinent avec beaucoup de ſoin les épaules d'un *cheval*, & jugent de ſa force par la ſtructure de cette partie. Ils veulent que l'os de l'omoplate, qui eſt, à proprement parler, l'épaule, non-ſeulement ſoit large, plat & libre, mais ils veulent encore qu'il deſcende bas au-deſſous du garot, c'eſt-à-dire, qu'ils prétendent que plus il ſe trouve au-deſſous du garot, ce qui rend le garot élevé, plus libre en eſt le mouvement de l'épaule, & c'eſt avec raiſon.

Un troiſième défaut eſſentiel, eſt lorſque les épaules ſont chevillées, c'eſt-à-dire, engourdies, liées & ſans mouvement, ce qui rend la démarche d'un *cheval* rude & incommode, parce que le mouvement vient ſeulement du bras & de la jambe. Ces *chevaux* ſont ſujets à broncher, pèſent à la main pour ſe ſoulager, & ſont bientôt ruinés des jambes.

Lorſqu'un *cheval* qui a les épaules chevillées, après quelqu'exercice qui l'aura échauffé, vient à ſe refroidir, il demeure roide, comme s'il étoit fourbu. On remarque auſſi que quoique ce ſoit une bonne qualité pour un *cheval* de ſelle d'avoir les épaules plates & décharnées ; ſi cependant elles ſont trop ſèches, enſorte qu'on voye les os avancer ſous la peau, ces *chevaux* les ont ordinairement chevillées, & ne peuvent pas ſupporter de grands travaux.

Il faut encore faire attention à certains *chevaux* qui, quoiqu'ils lèvent la jambe fort haut & avec beaucoup de facilité, ont cependant les épaules chevillées ; ce qu'il eſt aiſé de remarquer, en prenant garde que ce beau mouvement en apparence ne vient que du bras, & que l'épaule n'y participe point.

Enfin tout *cheval* trop chargé, ou trop ſerré d'épaules, ou qui les a trop ſèches, & qui n'a point cette partie naturellement libre & mouvante, ne peut jamais paſſer pour un *cheval* de maître, & a le devant bientôt ruiné.

Du Poitrail.

Lorſqu'un *cheval* a les épaules bien faites, ordinairement le poitrail ou la poitrine l'eſt auſſi. Cette partie doit être proportionnée à la taille du *cheval* : les gros *chevaux* & les rouſſins ont preſque toujours la poitrine trop large & trop ouverte, ce qui les rend peſans & par conſéquent excellents pour le tirage : ceux de légère taille au contraire, pèchent ſouvent pour avoir cette partie trop étroite ; enſorte

Digitized by Google

que c'eſt une qualité pour ceux-ci que de l'avoir large & ouverte.

Quand le poitrail eſt trop avancé, ce qui ſe connoit lorſque les jambes de devant ſont retirées ſous le derrière des épaules, ce défaut eſt conſidérable pour les *chevaux* de ſelle; il eſt dangereux de galoper ſur de tels *chevaux*, parce qu'ils ſont ſujets à tomber ſur le nez, & à s'appuyer ſur le mors.

Des Jambes de devant.

Avant que d'entrer dans le détail des parties qui compoſent les jambes de devant, il faut d'abord examiner leur proportion, leur ſituation, & la manière dont un *cheval* place les pieds.

La longueur des jambes doit être proportionnée à la taille du *cheval*. Lorſqu'il eſt trop élevé ſur ſes jambes, on l'appelle *haut monté*, & c'eſt une difformité d'autant plus conſidérable, que ces ſortes de *chevaux* ne ſont pas aſſurés ſur leurs jambes: au contraire, lorſqu'elles ſont trop courtes, ce qu'on appelle *bas du devant*; non-ſeulement c'eſt un défaut qui fait aller un *cheval* ſur la main & ſur les épaules, mais qui fait tomber la ſelle ſur le garot. Les juments ſont plus ſujettes que les *chevaux* à être baſſes du devant.

Les jambes bien ſituées doivent être un peu plus éloignées l'une de l'autre près de l'épaule que près du boulet; & elles doivent tomber par une ſeule ligne droite depuis le haut du bras juſqu'au boulet.

Un *cheval* en marchant doit poſer les pieds à plat, tant ceux de devant que ceux de derrière: quand il poſe le talon le premier, c'eſt ordinairement un ſigne qu'il a été fourbu, & quand il poſe la pince la première, ce qui le fait nommer *cheval tampin*, c'eſt ſouvent une marque qu'il a tiré à la charrue; quelquefois auſſi une écurie mal pavée lui occaſionne ce défaut, parce qu'il fait entrer la pince du pied entre deux pavés, ſituation qui eſt cauſe que les tendons ſe retirent avec le temps.

Les pieds, ſoit de devant, ſoit de derrière, ne doivent point être tournés ni en dehors ni en dedans, & la pince du pied doit être par conſéquent directement en avant.

Après ce premier examen, il faut enſuite détailler toutes les parties de la jambe en commençant par le coude.

Du Coude.

Le coude ne doit être ni trop ſerré près des côtes, ni trop ouvert en dehors. Un *cheval* qui a le coude trop ſerré, porte la jambe & le pied en dehors, & celui qui l'a trop ouvert, porte les jambes & les pieds en dedans. Ces deux ſituations non-ſeulement font mal placer les jambes, mais marquent en même temps de la foibleſſe dans cette partie.

Du Bras.

La plus grande force de la jambe réſide dans le bras, c'eſt pour cela qu'il doit paroître nerveux & large, lorſqu'on le regarde de côté; & ce qui en augmente la force, c'eſt lorſque les muſcles qui ſont en dehors ſont gros & charnus.

On remarque dans la plupart des *chevaux* qui ont le bras long, qu'ils ſe laſſent moins, & qu'ils ſont plus en état de réſiſter au travail; mais que le mouvement de la jambe n'en eſt pas ſi relevé. Quand au contraire le bras eſt court, le mouvement & le pli de la jambe en ſont ordinairement plus beaux. On tire de cette remarque une conſéquence; ſçavoir, qu'un *cheval* qui a les bras courts eſt bon pour le manège & pour la parade, & que celui qui les a longs, eſt infiniment meilleur pour la fatigue.

Du Genou.

Le genou doit être plat & large, & n'avoir que la peau ſur les os. Les genoux ronds & enflés, dénotent une jambe travaillée; & lorſqu'ils ſont couronnés, c'eſt-à-dire, que le poil manque au milieu du genou à force de tomber deſſus en marchant, c'eſt une marque certaine de jambe uſée, à moins que cela ne ſoit venu d'accident, comme il arrive à ceux qui ſe donnent des coups au genou contre la mangeoire.

On doit faire encore attention à la ſituation du genou. Lorſque le *cheval* étant en place, a le genou plié en avant, & que les jambes ſe retirent en deſſous depuis le genou juſqu'au boulet, ce qui lui fait paroître la jambe comme pliée en deux; cette défectuoſité s'appelle *jambe arquée*, parce qu'elle prend la forme d'un arc, ce qui eſt une preuve que les nerfs ſe ſont retirés par un grand travail, & ordinairement les jambes leur tremblent après avoir marché.

Il y a des *chevaux* qui naiſſent avec des jambes arquées: on les appelle *braſſecourts*, & alors ce n'eſt qu'un vice de conformation naturelle, qui ne vient point de jambes travaillées; ſi on regarde ces *chevaux* du côté du ſervice, cette difformité ne doit point empêcher de les acheter. Beaucoup de barbes & de *chevaux* d'Eſpagne ſont ſujets à avoir les jambes arquées, parce qu'on leur met des entraves dans l'écurie, ce qui leur fait mal placer les jambes & les rend arquées avec le temps.

Du Canon.

L'os du canon doit être uni, gros & court à proportion de la jambe & de la taille du *cheval*.

Quand l'os du canon eſt trop menu, c'eſt une marque de foibleſſe de jambe. Cependant les *chevaux* turcs & autres des pays chauds, ont preſque tous le canon menu, & avec cela les jambes excellentes, parce que la chaleur du climat conſolide cette partie & en augmente la force: mais dans les pays froids & humides, tout *cheval* qui a le canon trop menu, n'a point de force dans les jambes.

Il ne doit y avoir le long de l'os, ni en dedans ni en dehors, aucune groſſeur, comme furos, oſſelets, ſuſées, accidents qui ſurviennent au canon, & dont nous parlerons dans la troiſième partie.

Digitized by Google

Du Nerf de la jambe.

Nous avons observé dans le premier chapitre, que derrière & le long du canon, il règne un tendon qu'on a appelle jusqu'à présent *nerf*, & dont nous conserverons la dénomination. C'est une partie essentielle pour la bonté de la jambe. Voici les qualités qu'il doit avoir; il faut qu'il soit gros, sans dureté ni enflure, détaché & éloigné de l'os du canon sans aucune humeur ni grosseur entre-deux, qui fasse paroître la jambe ronde.

Les nerfs qui sont gros sans dureté ni enflure, sont les meilleurs, parce que les *chevaux* qui ont le nerf menu se ruinent bientôt, bronchent facilement, & les jambes s'arrondissent par le moindre travail. Il faut presser le nerf avec la main, en la coulant le long de cette partie, & si le *cheval* marque quelque douleur, on doit prendre garde qu'il n'y ait quelque dureté ou enflure; ces duretés empêchent le mouvement du nerf. Il faut de même couler la main entre le nerf & l'os, pour voir s'il n'y a point aussi des duretés ou des glaires mouvantes qui arrêtent la main, & qui échappent sous le doigt.

Le nerf doit être détaché & éloigné de l'os; ce qui forme une jambe plate & large, qui est la meilleure. On appelle jambes de bœuf ou de veau, celles qui ont le nerf peu éloigné de l'os. Ces sortes de jambes ont ordinairement le nerf menu, & un médiocre travail fait tomber sur cette partie une humeur qui s'y endurcit & arrondit la jambe en peu de temps.

Il se trouve encore un défaut dans le nerf, mais qui est rare: c'est lorsqu'étant assez gros par en bas, il va trop en diminuant se perdre dans le genou; c'est un signe de foiblesse dans cet endroit. On appelle ce défaut *nerf failli*.

Lorsque le nerf dont nous parlons est bien détaché, on voit entre ce nerf & le canon, en dehors & en dedans, un autre petit nerf, qui est un ligament en forme d'y grec renversé, qui unit l'os du canon avec le boulet, ce qui augmente beaucoup la beauté & la bonté de la jambe.

Du Boulet.

Le boulet doit être nerveux & gros à proportion de la jambe, sans aucune enflure ni couronne.

Un *cheval* qui a le boulet menu l'a ordinairement trop flexible, ce qui le rend sujet aux molettes; & il ne peut pas supporter un long travail. C'est pourtant une belle qualité pour un *cheval* de manège, que d'avoir le boulet un peu flexible, les ressorts en sont plus doux & plus lians; & dans un manège les *chevaux* ne s'usent pas comme ailleurs, leur travail étant réglé. Un *cheval* de grand seigneur, qui n'est destiné que pour les jours de revue & de parade, est encore à estimer, lorsqu'il a la jointure du boulet un peu pliante, par la même raison que les mouvemens en sont plus doux. Mais c'est un grand défaut pour les *chevaux* de carrosse & de tirage, lorsque le boulet est trop flexible; cela les empêche de reculer & de retenir dans les descentes.

Lorsque le boulet est enflé, c'est une marque de jambe fatiguée & travaillée, à moins que ce ne soit par accident, & lorsqu'il est couronné, c'est-à-dire, que sans écorchure ni bleſſure, il y a une grosseur sous la peau qui va en forme de cercle autour du boulet, c'est une preuve certaine de jambe usée par le travail.

Du Paturon.

Cette partie, pour être bien proportionnée, ne doit être ni trop courte, ni trop longue. On appelle les *chevaux* qui ont le premier défaut, *court-jointés*, & les autres se nomment *long-jointés*.

Lorsqu'un *cheval* a le paturon trop court, & que le genou, le canon & la couronne tombent à plomb, on le nomme *droit sur jambes*, & les maquignons l'appellent *cheval huché*. Lorsqu'il marche dans cette situation, il devient avec le temps bouleté, c'est-à dire, que le boulet se porte en avant. Généralement tous les *chevaux* droits sur jambes, sont sujets à broncher & à tomber; & les *chevaux* court-jointés deviennent facilement droits, & ensuite bouletés, si on leur laisse le talon trop haut.

Quand un *cheval* est long-jointé, c'est encore une plus grande imperfection que quand il est droit; car c'est un signe de foiblesse & un défaut de construction sans remède. Au lieu qu'à ceux qui sont droits, on peut y remédier par la ferrure, en s'y prenant de bonne heure. Il y a pourtant quelques *chevaux* qui ont le paturon long, mais qui ne le portent point trop bas en marchant, ce qui marque de la force en cette partie, & que la vigueur du nerf empêche le boulet de se trop plier. Ces *chevaux* sont beaucoup plus commodes au cavalier qu'un court-jointé, mais ils se ruinent plus facilement que les autres; ils ne sont bons que pour la parade.

Quelquefois un des côtés du paturon est plus élevé que l'autre. Quand ce défaut n'est pas considérable, il peut se raccommoder par la ferrure.

Le poil du paturon doit être couché & uni. Il faut prendre garde qu'il ne soit point hérisſé près de la couronne, ce qui signifieroit qu'il y auroit une gratelle farineuse qu'on appelle *peignes*, & qui tient la couronne enflée.

De la Couronne.

Il faut que la couronne soit aussi unie que le paturon, & qu'elle accompagne la rondeur du sabot tout autour du pied; car si elle surmontoit, & qu'elle fût plus élevée que le pied, ce seroit une marque, ou que le pied seroit desséché, ou la couronne enflée.

La couronne est l'endroit où les *chevaux* se donnent des atteintes.

L'atteinte est un coup qu'un *cheval* reçoit par un autre *cheval* qui le suit de trop près, ou bien qu'il se

Digitized by Google

donne lui-même, en s'attrappant les pieds de devant avec ceux de derrière. Quelquefois auſſi les *chevaux* qui ſont crampons ou ferrés à glace s'attrappent le deſſus de la couronne avec le crampon ou le clou de glace, & y font un trou qui cauſe ſouvent de grands déſordres.

Du Pied en général & de ſes parties.

Il faut examiner avec grand ſoin toutes les parties du pied; car c'eſt l'endroit qui porte tout le corps du *cheval*. Le pied doit être proportionné à la ſtructure du corps & des jambes, ni trop grand, ni trop petit. Les *chevaux* qui ont de grands pieds, ſont pour l'ordinaire peſans & ſujets à ſe déferrer; & ceux qui ont le pied trop petit, l'ont ſouvent douloureux, & les talons ſe ferrent & deviennent encaſtelés.

La forme du ſabot, qui eſt la partie extérieure qui entoure le pied, doit être preſque ronde, un peu plus large en bas qu'en haut, ayant la corne liſſante, unie & brune.

La corne blanche eſt ordinairement caſſante, & les rivets des clous du fer la font facilement éclater.

Lorſque la corne n'eſt pas unie, & qu'elle eſt élevée dans quelques endroits, en forme de cercle autour du ſabot; c'eſt le ſigne que le pied eſt altéré, ſur-tout ſi les cercles entourent tout le pied.

Quand une partie de la corne du ſabot eſt tombée par quelque accident, il s'en forme une nouvelle, qu'on appelle *avalure* ou *quartier-neuf*; ce qui eſt aiſé à connoître, en ce que cette partie eſt d'une corne molle & raboteuſe, qui ne revient preſque jamais ſi ſolide que l'autre, & par conſéquent rend cette partie foible.

Lorſque le ſabot eſt trop large par en bas, & que les quartiers s'élargiſſent trop en dehors, on appelle ces ſortes de pieds, *pieds plats*; défaut conſidérable, qui fait que la fourchette porte à terre, & fait ſouvent boiter le cheval. Quand au contraire les quartiers ſont trop ſerrés, que le ſabot s'étrécit trop auprès de la fente de la fourchette, & qu'il ne ſuit pas la rondeur du pied, c'eſt encore un grand défaut, qu'on appelle, *cheval encaſtelé*. Dans cet accident, les quartiers preſſent & ſerrent le petit pied, qui, comme nous l'avons déja dit, eſt un os ſpongieux, renfermé dans le centre du pied, entouré de chair qui communique la nourriture à toutes les parties du pied. Alors le petit pied, qui eſt le ſeul endroit ſenſible de cette partie, n'étant point à ſon aiſe, & étant trop preſſé, cela y cauſe de la douleur, fait boiter le *cheval*. Les *chevaux* encaſtelés ſont encore ſujets à avoir des *feymes*, qui ſont des fentes dans l'un des quartiers du pied, qui régnent quelquefois depuis la couronne juſqu'au fer.

Après avoir examiné le pied à l'extérieur, il faut enſuite le lever & en examiner les parties de dedans, qui ſont la fourchette & le ſabot.

La corne de la fourchette doit être bien nourrie, ſans pourtant être trop groſſe ni trop large, ce qu'on appelle, *fourchette graſſe*: défaut qui arrive ordinairement aux *chevaux* qui ont le talon bas; & alors la fourchette portant contre terre, le *cheval* boite néceſſairement. De même ſi la fourchette eſt trop petite & deſſéchée, c'eſt le défaut des *chevaux* encaſtelés, & une marque que cette partie eſt privée de nourriture.

La ſole, qui eſt la corne ſituée dans le creux du pied, entre les quartiers & la fourchette, doit être forte, épaiſſe, point deſſéchée, ni affoiblie par aucun inſtrument. Lorſque le dedans du pied n'eſt pas creux, & que la ſole eſt plus haute que la corne du ſabot, c'eſt une défectuoſité qu'on appelle *pied comble*. Ces ſortes de pieds, non-ſeulement ſont difficiles à ferrer, mais ne valent rien pour la ſelle, ni pour le carroſſe; ils ne ſont tout au plus bons que pour la charrue.

Il y a encore d'autres accidents qui arrivent au pied: nous en parlerons dans la troiſiéme partie.

De la beauté & des défauts des parties extérieures du Corps.

Avant que d'entrer dans le détail de la beauté & des défauts des parties extérieures du corps d'un *cheval*, il eſt bon de ſe rappeller ici, que ce corps eſt compoſé, ſuivant la diviſion générale que nous en avons faite dans le premier chapitre, des reins, des rognons, des côtes, du ventre & des flancs.

Des Reins.

Les reins ſont, ſuivant la dénomination commune, la partie ſupérieure du corps, depuis le garot juſqu'à la croupe.

La force des reins eſt une choſe eſſentielle pour la bonté d'un cheval. Il faut pour cela qu'ils ſoient un peu courts, & que l'épine du dos ſoit ferme, large & unie.

Plus un *cheval* eſt court de reins, plus il raſſemble ſes forces; il galope mieux ſur les hanches, parce que ſes forces ſont plus unies; mais comme ſes mouvements ſe font près de la ſelle, ils ſont incommodes au cavalier. Il ne va jamais ſi bien le pas que celui qui a les reins longs; parce que ce dernier étend les jambes avec plus de facilité; mais auſſi celui qui a les reins trop longs ne galope pas ſi bien, ſes forces étant déſunies, ce qui l'empêche de ſe raſſembler.

Lorſqu'un cheval n'a point l'épine du dos unie, & qu'il a le dos bas & enfoncé, on le nomme *cheval enſellé*. Ces ſortes de *chevaux* ont pour l'ordinaire un bel avant-main, l'encolure fort relevée, la tête placée haut, & couvrent leur cavalier; ils ſont aſſez legers & vont commodément pendant

Digitized by Google

quelque temps; mais ils se laſſent bientôt parce qu'ils ont peu de forces, & ne peuvent pas porter la peſant que d'autres : outre cela ils ſont difficiles à ſeller.

Dans un *cheval* gras, qui eſt en bon état, & qui a l'épine du dos large, on doit voir au milieu de cette partie, un canal qui régne le long de l'épine; c'eſt ce qu'on appelle *avoir les reins doubles.*

Des Côtes.

Le tour des côtes doit prendre en rond depuis l'épine du dos juſques deſſous la poitrine à l'endroit où paſſent les ſangles; mais il faut prendre garde que les dernières côtes qui joignent les flancs, ne ſoient trop arrondies & retrouſſées, parce qu'un *cheval* avec ce défaut, ne peut jamais prendre beaucoup de corps : il mange ordinairement moins qu'un autre; & pour peu qu'il travaille, il a le ventre coupé comme un levrier.

Quand un *cheval* a la côte plate, c'eſt-à-dire quand les côtes ſont ferrées, plates & avalées, il n'a pas la reſpiration ſi libre, & il eſt difficile à ſeller ſans le bleſſer. Beaucoup de ces ſortes de *chevaux* ne laiſſent pas avec ce défaut, d'avoir les reins bons, mais ils ont toujours une vilaine croupe.

Du Ventre.

Le ventre ne doit pas deſcendre plus bas que les côtes : il doit être large à proportion de la taille du *cheval.*

Il y a des *chevaux* qui ont trop de ventre, & d'autres qui n'en ont pas aſſez. Manquer de ventre, de corps, ou de boyau, ſont termes ſynonimes.

Un *cheval* a trop de ventre, lorſque cette partie deſcend trop bas & eſt trop pleine : ce qu'on appelle, *ventre avalé, ventre de vache.*

Lorſqu'un *cheval* maigre commence à s'engraiſſer, il paroit avoir trop de ventre : mais quand il a la côte bien tournée, & qu'il n'a pas le flanc retrouſſé, le ventre paſſe à la croupe. Les ſurfaix à l'angloiſe étant très-larges, ſont excellents pour ces ſortes de *chevaux.*

Lorſqu'un *cheval* n'eſt pas jeune, & qu'il a le ventre grand & avalé, qu'il mange beaucoup & qu'il touſſe ſouvent, c'eſt un acheminement à la pouſſe : maladie dont nous parlerons dans la troiſième partie.

Des Flancs.

Les flancs doivent accompagner la rondeur du ventre & des côtes juſqu'auprès de la croupe.

Un grand défaut dans un *cheval*, c'eſt lorſqu'il manque de flanc, c'eſt-à-dire, que cette partie n'eſt point aſſez remplie; on l'appelle *flanc retrouſſé.*

Il y a des *chevaux*, qui, avec la côte bien tournée, ont le flanc creux. Quoiqu'ils ſoient gras & qu'ils aient beaucoup de chair ſur les côtes, ils manqueront toujours de flanc, & l'on remarque que tout *cheval* qui a de l'ardeur, quoiqu'il mange bien, devient toujours éflanqué par le moindre travail.

Lorſqu'un *cheval* a quelque douleur ou quelque accident aux jarrets, ou à quelqu'autre partie du train de derrière, il eſt toujours éflanqué & étroit de boyau.

Quand le flanc d'un *cheval* commence à battre plus qu'à l'ordinaire, ſans avoir été ſurmené, on l'appelle *flanc-alteré* : & lorſqu'un *cheval* eſt trop échauffé dans le corps, ſoit par trop de fatigue, ſoit qu'il ſoit actuellement malade, ou qu'il doive bientôt le devenir, le flanc lui bat comme à un pouſſif.

Il y a certains *chevaux*, qui, ſans être altérés de flanc, ſouffient beaucoup en travaillant; on les appelle pour cela *ſouffleurs*; mais ſi tôt qu'on les arrête, le flanc leur bat naturellement. Les conduits de la reſpiration étant trop étroits, cauſent ce défaut.

Il y en a d'autres qui ſont gros d'haleine : ils ont la reſpiration un peu plus libre qu'un ſouffleur, mais ils ne laiſſent pas de ſouffler beaucoup en travaillant; ce qui eſt très-incommode, ſur tout pour les *chevaux* de chaſſe & de carroſſe.

De la beauté & des défauts des parties extérieures de l'Arrière-main.

Les parties de l'arrière main, ſont la croupe, les hanches, la queue, les cuiſſes, le graſſet, le jarret & les jambes de derrière.

De la Croupe.

Il faut que la croupe ſoit ronde & large à proportion du corps du *cheval.* Dans un *cheval* qui eſt gras, il doit y avoir au milieu de la croupe, dans l'endroit où ſe place la croupière, une ligne creuſe depuis les rognons juſqu'à la queue; c'eſt la continuation du canal dont nous avons parlé au ſujet des reins doubles.

Quand la croupe ne s'étend point aſſez en rond depuis l'extrémité des reins juſqu'au haut de la queue, & que cette partie paroit extrêmement courte, on l'appelle, *croupe avalée, coupée* ou *cul de prune.* C'eſt un défaut aſſez ordinaire aux *chevaux* barbes, eſpagnols, & autres nés dans les pays orientaux : mais ce défaut, qui n'eſt contraire qu'à la beauté, eſt réparé par la bonté de leurs hanches.

Lorſque les deux os des hanches, qui ſont aux deux côtés de la croupe, ſont trop élevés, on appelle les *chevaux* qui ont cette difformité, *chevaux cornus.* Ceux qui ont la côte plate & le ventre avalé, paroiſſent preſque toujours cornus.

Des Hanches.

Les hanches, qui ſont partie de la croupe, doi-

Digitized by Google

vent être d'une juste longueur. C'eſt par la ſituation du jarret qu'on juge de la ſtructure des hanches. Lorſque le jarret vient trop en arrière, les hanches ſont trop longues; & quoique les *chevaux* qui ont ce défaut aillent bien le pas, ils ont beaucoup de peine à galoper aſſis, & n'ont jamais beaucoup de force.

Lorſque les hanches deſcendent à plomb depuis l'os de la hanche juſqu'au boulet, elles ſont alors trop courtes, & les chevaux de cette ſtructure, *marchent* ordinairement roides de derrière; parce qu'ils ne peuvent pas facilement plier le jarret.

De la Queue.

La ſituation, la force & le port de la queue, font juger de la beauté de cette partie, & en même temps de la force du *cheval*.

Il faut que la queue ne ſoit placée ni trop haut ni trop bas. La queue trop haute rend la croupe pointue, & la queue trop baſſe marque ordinairement foibleſſe de reins.

Le tronçon de la queue doit être gros, ferme & garni de poil. Si un *cheval* ſerre la queue & qu'il *reſiſte* quand on veut la lui lever avec la main, c'eſt un ſigne de vigueur.

Un défaut contre la beauté de la queue, c'eſt lorſqu'il y a peu de poil, on l'appelle *queue de rat*.

Non-ſeulement la queue doit être longue & garnie de poil, mais pour la grace de cette partie, il faut qu'elle deſcende en rond en ſortant de la croupe, & non à plomb; c'eſt ce qu'on appelle *porter la queue en trompe*.

Des Feſſes & des Cuiſſes.

Les feſſes & les cuiſſes d'un *cheval* doivent être groſſes & charnues à proportion de la croupe, & le muſcle qui paroît au-dehors de la cuiſſe, au deſſous du jarret, doit être fort épais, parce que les cuiſſes maigres, & qui ont ce muſcle petit, ſont une marque de foibleſſe au train de derrière. Il faut avec cela que les cuiſſes ſoient ouvertes en dedans. Un *cheval* ſerré de derrière, qu'on appelle *mal gigoté*, eſt celui dont les cuiſſes ſont trop près l'une de l'autre.

Des jarrets.

Il faut que les jarrets ſoient grands, larges, décharnés & nerveux. Les petits jarrets ſont foibles; & ceux qui ne ſont pas décharnés, qu'on appelle *jarrets gras*, ſont ſujets à avoir des courbes, des veſſigons, & autres accidents dont nous parlerons dans la troiſième partie. Ils ſont encore la ſource de toutes les humeurs qui cauſent les maux des jambes.

Lorſque les jarrets ſont ſerrés l'un près de l'autre, on appelle les chevaux qui ont ce défaut, *crochus* ou *jartés*. C'eſt le même défaut que les cuiſſes ſerrées & un ſigne de foibleſſe dans le train de derrière. Il ſe trouve pourtant quelquefois des *chevaux* crochus qui ont aſſez de reins. Quand les jarrets ſont trop tournés en dehors, c'eſt un défaut encore plus conſidérable que celui d'être crochu; jamais un *cheval* ne peut s'aſſeoir ſur les hanches.

A l'égard des autres parties des jambes de derrière, elles doivent avoir les mêmes qualités que celles de devant, c'eſt-à-dire, être larges, plates, ſèches, nerveuſes, peu garnies de poil, excepté celui du fanon; & enfin elles doivent tomber ſur une ſeule ligne depuis le jarret juſqu'au boulet.

Récapitulation des qualités & des défauts dont on a parlé dans les trois articles précédents, avec la manière d'examiner un cheval *avant que de l'acheter.*

La première choſe à examiner lorſque la figure d'un *cheval* qu'on veut acheter nous plaît, c'eſt de voir s'il ne boite point, en le faiſant troter en main ſur le pavé,

Un *cheval* qui boite marque tous les temps du trot avec la tête, & il appuie ferme à terre & promptement le pied de la jambe dont il ne boite point, pour ſoulager l'autre.

Il y a des *chevaux* qui, en marchant, badinent de la tête, comme s'ils étoient boiteux, quoiqu'ils ne le ſoient pas, on les appelle *boiteux de la bride*.

Avant que de détailler toutes les parties d'un *cheval*, il faut lui regarder à la bouche pour voir ſon âge, & s'il n'eſt point bégut, contre-marqué & fillé, comme il eſt expliqué dans l'article ſuivant.

Puis il faut ſuivre la diviſion que nous avons faite ci-devant, en commençant par l'avant-main.

Voir ſi la tête eſt petite, ſèche, courte & bien placée.

Si le front eſt uni, s'il n'eſt point camus, ou au contrai e s'il n'a point la tête trop buſquée.

S'il a un épi au front, avec une étoile ou pelote.

Si les ſaillères ne ſont point enfoncées ou creuſes.

Si l'œil eſt clair, vif & effronté.

Si les yeux ne ſont point trop gros ou trop petits. S'il n'a point la vitre obſcure, & le fond de l'œil noir ou brun. S'il n'y a point quelque tache ou blancheur. Si la prunelle eſt grande & large; s'il n'y a point de dragon; & ſi l'œil n'eſt point cul de verre ou véron.

Si la ganache n'eſt point trop quarrée, & l'entre-deux des os trop ſerré. Si entre les deux os de la ganache, il n'y a point quelque groſſeur ou glande.

Si la bouche n'eſt point trop fendue, ou trop petite.

Si la langue & les lèvres ne couvrent point les barres. Si la langue n'eſt point coupée par l'embouchure.

Si les barres ſont aſſez hautes & décharnées, ſans pourtant être trop tranchantes; ou ſi elles ne ſont point trop baſſes, trop rondes, ou trop charnues.

Si les nazeaux ſont aſſez fendus & aſſez ouverts.

Si la barbe eſt trop plate ou trop élevée; ſi elle

Digitized by Google

n'eſt point bleſſée, & ſi elle n'a point de duretés ou de calus.

Si l'encolure eſt relevée & tranchante près de la crinière; ſi elle n'eſt point eſtiée ou trop épaiſſe, renverſée, fauſſe ou penchante.

Si le garot eſt long & peu charnu; s'il n'a point le coup de hache.

Si les épaules ſont plates, décharnées, libres & mouvantes; ſi le *cheval* n'eſt point trop charge d'épaules, ou au contraire trop ſerré; s'il ne les a point chevillées.

Si le poitrail n'eſt point trop large, trop avancé, ou trop étroit.

S'il n'eſt point trop élevé ſur les jambes; ſi elles tombent en ligne droite depuis le haut du bras juſqu'au boulet.

Si le bras de la jambe eſt large, long & nerveux.

Si le genou eſt plat, large & décharné; s'il n'eſt point phé en avant en forme d'arc (ce qu'on appelle *jambe arquée*); s'il n'eſt point couronné ou enflé.

Si le canon eſt gros & court à proportion de la taille.

S'il n'y a point de ſuros, d'offelets, de fuſées & de furos chevillés.

Si le nerf de la jambe eſt détaché & éloigné de l'os, ſans dureté ni enflure.

Si le boulet eſt nerveux & gros ſans enflure ni couronne; s'il n'y a point de molettes, & s'il n'eſt point trop flexible.

Si le paturon n'eſt point trop court ou trop long, c'eſt-à-dire, court-jointé ou long-jointé.

S'il n'eſt point droit ſur jambes ou bouleté.

Si un côté du paturon n'eſt pas plus haut que l'autre; s'il n'a pas de peignes.

Si la couronne accompagne la rondeur du pied, ſans être plus haute que le ſabot.

S'il ne ſe donne point des atteintes.

Si le pied n'eſt ni trop grand ni trop petit.

Si la forme du ſabot eſt ronde, & s'il a la corne unie & brune.

Si les talons ne ſont point ſerrés, ou l'un des quartiers plus haut que l'autre.

Si la fourchette eſt bien nourrie ſans être trop groſſe & trop large; ſi au contraire elle n'eſt point trop petite ou trop deſſéchée.

Si le dedans du pied eſt creux ſans que la ſole ſoit affoiblie.

Si les pieds ne ſont point plats, encaſtelés, combles, cerclés; s'il n'y a point de ſeymes, d'avalure; s'il n'a point été fourbu.

S'il place bien les pieds, & que la pince ne ſoit ni en dedans ni en dehors.

Il faut enſuite paſſer aux parties du corps & de l'arrière main.

Voir ſi les reins ſont aſſez courts, & ſi l'épine du dos eſt large, ferme & unie.

Si le *cheval* n'eſt point enflellé; ſi le tour des côtes prend bien en rond, & s'il ne les a point trop ſerrées.

S'il a trop de ventre ou de boyau, ou au contraire, s'il n'eſt point efflanqué; s'il n'a pas le flanc retrouſſé, altéré ou pouſſif.

S'il n'eſt point ſouffleur ou gros d'haleine.

Si la croupe eſt ronde & large, ſi elle n'eſt point avalée; ſi le *cheval* n'eſt point cornu.

Si les hanches ne ſont point trop longues ou trop courtes.

S'il a la queue bien placée; s'il la porte en trompe; ſi le tronçon eſt gros & ferme & garni de poil; s'il n'a point une queue de rat.

Si les cuiſſes & les feſſes ſont groſſes & charnues; ſi elles ne ſont point trop ſerrées l'une contre l'autre.

Si les jarrets ſont grands, larges, nerveux & décharnés.

Si le *cheval* n'eſt point crochu, ou au contraire ſi les jarrets ne ſont point trop tournés en dehors; s'il n'a point de veſſigons, de courbes, &c.

Si les jambes de derrière ſont larges, plates, ſèches & nerveuſes; s'il n'a point trop de poil aux jambes.

Après avoir ainſi detaillé toutes les parties d'un *cheval*, il faut le faire monter, pour voir s'il marche bien, c'eſt-à-dire, s'il lève les jambes avec facilité, ſans ſe croiſer ni billarder. Celui qui ſe croiſe, porte les deux pieds de devant en dedans, en les paſſant l'un par-deſſus l'autre en marchant; & celui qui billarde fait le contraire, il les jette en dehors, & lève les pieds fort haut. Le premier défaut fait qu'un *cheval* ſe coupe en marchant, & celui qui billarde ſe fatigue & ſe ruine bientôt. Pour mieux s'appercevoir de ces défauts, il faut faire venir un *cheval* droit à ſoi au pas, & non en tournant ni au galop, comme font les Maquignons lorſqu'ils veulent vendre ces ſortes de *chevaux*.

Il faut enſuite voir s'il tient les reins droits ſans ſe bercer; s'il marche la tête haute & bien placée; s'il ne peſe point à la main; s'il ne donne point des coups de tête; s'il a un pas hardi ſans broncher; s'il galope légérement & ſurement; s'il prend bien l'éperon; s'il raſſemble facilement ſes forces à l'arrêt après qu'on l'a échappé de la main.

Un *cheval* qui auroit toutes les qualités qu'on vient de décrire, ſans en avoir les défauts, ſeroit ſans contredit un animal parfait; ce qui eſt rare à trouver: mais comme il eſt eſſentiel à un connoiſſeur de tout ſavoir, j'ai jugé à propos de mettre cette récapitulation à la fin de cet article.

Remarques ſur les chevaux *de différents pays.*

Tous les auteurs ont donné la préférence au *cheval* d'Eſpagne, & l'ont regardé comme le premier de tous les *chevaux* pour le manège, à cauſe de ſon agilité, de ſes reſſorts, & de ſa cadence naturelle: pour la pompe & la parade, à cauſe de ſa fierté, de ſa grace & de ſa nobleſſe; pour la guerre dans un jour d'affaire, par ſon courage & ſa docilité. Quelques-uns s'en ſervent pour la chaſſe &

Digitized by Google

pour le carrosse ; mais c'eſt dommage de ſacrifier à ce dernier uſage un ſi noble animal.

M. le duc de Newcaſtle, qui donne de grands éloges au *cheval* d'Eſpagne, ne lui trouve qu'un défaut, qui eſt d'avoir trop de mémoire, parce qu'il s'en ſert pour manier de ſoi-même & pour prévenir la volonté du cavalier ; mais ce défaut, ſi c'en eſt un, n'eſt que l'effet de ſa gentilleſſe & de ſa reſſource, dont il eſt aiſé de profiter, en ſuivant les principes de la vraie école.

C'eſt des haras d'Andalouſie que ſortent les meilleurs *chevaux*. La race en avoit été bien abatardie dans les derniers temps, par l'avarice de ceux qui les gouvernoient, & qui préféroient les mulets aux *chevaux*, parce qu'ils en tiroient plus de profit ; mais depuis quelques années, on a remédié à cet abus.

Le *cheval* barbe eſt plus froid & plus négligent dans ſon allure ; mais lorſqu'il eſt recherché, on lui trouve beaucoup de nerf, de légéreté & d'haleine. Il réuſſit parfaitement aux airs relevés, & dure long-temps dans une école. En France, on ſe ſert plus volontiers de *chevaux* barbes, que de *chevaux* d'Eſpagne pour les haras. Ce ſont d'excellens étalons pour tirer des *chevaux* de chaſſe : les *chevaux* d'Eſpagne ne réuſſiſſent pas de même, parce qu'ils produiſent des *chevaux* de plus petite taille que la leur ; ce qui eſt le contraire du barbe.

Les napolitains ſont pour la plupart indociles, & par conſéquent difficiles à dreſſer. Leur figure ne prévient pas d'abord, parce qu'ils ont ordinairement la tête trop groſſe & l'encolure trop épaiſſe ; mais ils ne laiſſent pas avec ces défauts, d'être fiers & d'avoir de beaux mouvements. Un attelage de *chevaux* napolitains bien choiſis & bien dreſſés à cet uſage eſt fort eſtimé.

Les *chevaux* turcs ne ſont pas ſi bien proportionnés que les barbes & les *chevaux* d'Eſpagne. Ils ont pour la plupart l'encolure effilée, le dos trop relevé ; ils ſont trop longs de corps, & avec cela ont la bouche ſèche, l'appui mal-aiſé, peu de mémoire, ſont colères, pareſſeux, & quand ils ſont recherchés, ils partent par élans, & à l'arrêt ils s'abandonnent ſur l'appui & ſur les épaules ; ils ont encore les jambes très-menues, mais très-nerveuſes, & quoique les paturons ſoient longs, ils ne ſont pas trop flexibles. Ils ſont grands travailleurs à la campagne avec peu de nourriture, de longue haleine, peu ſujets aux maladies. Par ces qualités & par ces défauts, il eſt aiſé de juger que les *chevaux* turcs ſont plus propres pour la courſe que pour le manége.

Les haras d'Allemagne ſont entretenus d'étalons turcs, barbes, eſpagnols & napolitains ; c'eſt pourquoi il y a dans ce pays de parfaitement beaux *chevaux* ; mais peu réuſſiſſent bien à la chaſſe, parce que ceux qui y ſont nés, n'ont pas ordinairement beaucoup d'haleine.

M. de la Broue dit que les *chevaux* allemands ſont naturellement malicieux & ramingues. Ce qu'on attribuoit de ſon temps à leur mauvais naturel, provenoit peut-être de l'imprudence de ceux qui, en les exerçant, les recherchoient d'abord avec trop de violence & de ſujétion.

Les *chevaux* danois ſont bien moulés & ont de beaux mouvements ; on en fait de braves ſauteurs. Ils ſont excellents pour la guerre, & on tire de ce pays de ſuperbes attelages.

Il y a deux provinces en France d'où on tire de fort beaux & bons *chevaux*, le Limouſin & la Normandie. Les *chevaux* Limouſins tiennent beaucoup du barbe, auſſi ſont-ils excellents pour la chaſſe. Le *cheval* normand eſt meilleur pour la guerre que pour la chaſſe. Il a plus de deſſous, c'eſt-à-dire plus de jambes, & eſt plutôt en état de rendre ſervice que le Limouſin, qui n'eſt dans ſa force qu'à huit ans. Depuis qu'on a mis en Normandie des étalons de taille & étoffés, on en tire de parfaitement beaux *chevaux* de Carroſſe, qui ont plus de légéreté, plus de reſſource, & une auſſi belle figure que les *chevaux* d'Hollande.

Les *chevaux* anglois ſont les plus recherchés pour la courſe & pour la chaſſe, par leur haleine, leur force, leur hardieſſe & la légéreté avec laquelle ils franchiſſent les haies & les foſſés. S'ils étoient aſſouplis par les régles de l'art avant de les faire courre (ce qu'on pratique peu), les reſſorts en ſeroient plus lians, ſe conſerveroient plus longtemps, & le cavalier s'en ſerviroit plus commodément ; ils auroient la bouche plus aſſurée, & ils ne ſeroient pas ſi ſujets, comme le dit M. le duc de Newcaſtle, à rompre le col à leur homme, quand ils ceſſent de galoper ſur le tapis, c'eſt-à-dire, ſur le terrein uni. Les meilleurs ſont de la province d'Yorkshire.

On ſe ſert communément en France des *chevaux* d'Hollande pour le carroſſe. Ceux de la Northollande ou de Friſe ſont les meilleurs.

Il y a beaucoup de *chevaux* flamands qu'on veut faire paſſer pour *chevaux* de Hollande : mais preſque tous ont les pieds plats ; ce qui eſt un des plus grands défauts qu'un *cheval* de carroſſe puiſſe avoir.

Des qualités & des vices du cheval.

La connoiſſance du naturel d'un *cheval* eſt un des premiers fondements de l'art de le monter, & tout homme de *cheval* en doit faire ſa principale étude. Cette connoiſſance ne vient qu'après une longue expérience, qui nous apprend à développer la ſource de la bonne ou de la mauvaiſe inclination de cet animal.

Quand la juſte ſtature, & la proportion des parties ſont accompagnées d'une force liante, & qu'avec cela on trouve dans un *cheval* du courage, de la docilité & de la bonne volonté, on peut avec ces bonnes qualités mettre aiſément en pratique les vrais principes de la bonne école : mais quand la nature eſt rebelle, & qu'on n'eſt point en état de découvrir d'où naît cette opiniatreté, on court riſque d'employer des moyens plus capables

Digitized by Google

de produire des vices nouveaux, que de corriger ceux qu'on croit connoitre.

Le manque de bonne volonté dans les *chevaux* procède ordinairement de deux causes : ou ce sont des défauts extérieurs, ou c'en sont d'intérieurs. Par défauts extérieurs, on doit entendre la foiblesse des membres, soit naturelle, soit accidentelle, qui se rencontre aux reins, aux hanches, aux jarrets, aux jambes, aux pieds ou à la vue. Comme nous avons détaillé assez au long tous ces défauts dans la première partie, nous ne les rapporterons point ici.

Les défauts intérieurs, qui forment précisément le caractère d'un *cheval*, sont la timidité, la lâcheté, la paresse, l'impatience, la colère, la malice, auxquels on peut ajouter la mauvaise habitude.

Les *chevaux* timides, sont ceux qui sont dans une continuelle crainte des aides & des châtiments, & qui prennent ombrage du moindre mouvement du cavalier. Cette timidité naturelle ne produit qu'une obéissance incertaine, interrompue, molle & tardive; & si on bat trop ces sortes de *chevaux*, ils deviennent tout-à-fait ombrageux.

La lâcheté est un vice qui rend les *chevaux* poltrons & sans cœur. On appelle communément ces sortes de bêtes *des carognes*. Cette lâcheté avilit totalement un *cheval*, & le rend incapable d'aucune obéissance hardie & vigoureuse.

La paresse est le défaut de ceux qui sont mélancoliques, endormis, & pour ainsi dire hébétés; il s'en trouve pourtant quelques-uns parmi ceux-ci, dont la force est engourdie par la roideur de leurs membres, & en les réveillant avec des châtiments faits à propos, ils peuvent devenir de braves *chevaux*.

L'impatience est occasionnée par le trop de sensibilité naturelle, qui rend un *cheval* plein d'ardeur, déterminé, fougueux, inquiet. Il est difficile de donner à ces sortes de *chevaux* une allure réglée & paisible, à cause de leur trop grande inquiétude, qui les tient dans une continuelle agitation, & le cavalier dans une affiette incommode.

Les *chevaux* colères font ceux qui s'offensent des moindres châtiments, & qui sont vindicatifs. Ces *chevaux* doivent être conduits avec plus de ménagement que les autres; mais quand, avec ce défaut, ils sont fiers & hardis, & qu'on sait bien les prendre, on en tire meilleur parti que de ceux qui sont malicieux & poltrons.

La malice forme un autre défaut naturel. Les *chevaux* attaqués de ce vice, retiennent leurs forces par pure mauvaise volonté, & ne vont qu'à contre-cœur. Il y en a quelques-uns qui font semblant d'obéir, comme vaincus & rendus; mais c'est pour échapper aux châtiments de l'école, & sitôt qu'ils ont repris un peu de force & d'haleine, ils se défendent de plus belle.

Les mauvaises habitudes que contractent certains *chevaux* ne viennent pas toujours de vices intérieurs, mais souvent de la faute de ceux qui les ont d'abord mal montés : & quand ces mauvaises habitudes se sont enracinées, elles sont plus difficiles à corriger qu'une mauvaise disposition qui viendroit de la nature.

Les différents vices que nous venons de définir, sont la source de cinq défauts essentiels, & d'une dangereuse conséquence; savoir, d'être ou ombrageux, ou vicieux, ou rétifs, ou ramingues, ou entiers.

Le *cheval* ombrageux est celui qui s'effraie de quelque objet, & qui ne veut point en approcher. Cette appreheńsion, qui vient souvent de timidité naturelle, peut être causée aussi par quelque défaut à la vue, qui lui fait les choses autrement qu'elles ne sont; souvent encore, c'est pour avoir été trop battu, ce qui fait que la crainte des coups, jointe à celle de l'objet qui lui fait ombrage, lui accable la vigueur & le courage. Il y a d'autres *chevaux* qui, ayant été trop longtemps dans l'écurie, ont peur la première fois qu'ils sortent, & à qui tout cause des alarmes; mais cette manie, quand elle ne vient point d'autre cause, dure peu, si on ne les bat point, & si on leur fait connoitre avec patience ce qui leur fait peur.

Le *cheval* vicieux est celui qui, à force de coups, est devenu malin au point de mordre, de ruer & de haïr l'homme : ces défauts arrivent aux *chevaux* colères & vindicatifs, qui ont été battus mal-à-propos; car l'ignorance & la mauvaise humeur de certains cavaliers fait plus de *chevaux* vicieux que la nature.

Le *cheval* rétif est celui qui retient ses forces par pure malice, & qui ne veut obéir à aucun aide, soit pour avancer, pour reculer ou pour tourner. Les uns sont devenus rétifs, pour avoir été trop battus & contraints; & les autres pour avoir été trop respectés par un cavalier qui les aura redoutés. Les *chevaux* chatouilleux qui retiennent leurs forces, sont sujets à ce dernier défaut.

Le *cheval* ramingue est celui qui se défend contre les éperons, qui y résiste, qui s'y attache & qui rue dans une place, qui recule ou se cabre, au lieu d'obéir aux aides & d'aller en avant. Lorsqu'un *cheval* résiste par poltronnerie, c'est un indice de carogne, & quoiqu'il fasse de grands & de furieux sauts, c'est plutôt malice que force.

Le *cheval* entier est celui qui refuse de tourner, plutôt par ignorance & faute de foupleſſe, que par malice. Il y a des *chevaux* qui deviennent entiers à une main, quoiqu'ils y aient d'abord paru souples & obéissans, parce qu'on aura voulu trop tôt les assujettir, & passer trop vite d'une leçon à l'autre. Un accident, qui vient à la vue ou à quelqu'autre partie du corps, peut aussi rendre un *cheval* entier à une main, & même rétif. Le défaut d'être entier est différent de celui d'être rétif, en ce que le *cheval* rétif, par malice ne veut point tourner, quoiqu'il le sache faire; & l'entier ne tourne point, parce qu'il ne le peut, soit par roideur ou par ignorance.

Quand les défauts que nous venons de définir,

Digitized by Google

viennent de manque de cœur & par foibleſſe, la nature du *cheval* étant alors défectueuſe, & le fond n'en étant pas bon, il eſt difficile d'y ſuppléer par l'art.

L'origine de la plupart des défenſes des *chevaux*, ne vient pas toujours de la nature; on leur demande ſouvent des choſes dont ils ne ſont pas capables, en les voulant trop preſſer & les rendre trop ſavans: cette grande contrainte leur fait haïr l'exercice, leur foule & leur fatigue les tendons & les nerfs, dont les reſſorts ſont la ſoupleſſe; & ſouvent ils ſe trouvent ruinés, quand on croit les avoir dreſſés: alors n'ayant plus la force de ſe détendre, ils obéiſſent, mais de mauvaiſe grace, & ſans aucune reſſource.

Une autre raiſon fait encore naître ces défauts: on les monte trop jeunes, & comme le travail qu'on leur demande eſt au-deſſus de leurs forces, & qu'ils ne ſont pas encore aſſez formés pour réſiſter à la ſujétion qu'ils doivent ſouffrir avant d'être dreſſés, on leur force les reins, on leur affoiblit les jarrets, & on les gâte pour toujours. Le véritable âge, pour dreſſer un *cheval*, eſt ſix, ſept ou huit ans, ſuivant le climat où il eſt né.

La rebellion & l'indocilité, qui ſont ſi naturelles, ſur tout aux jeunes *chevaux*, viennent encore de ce qu'ayant contracté l'habitude d'être en liberté dans les haras, & de ſuivre leurs mères, ils ont peine à ſe rendre à l'obéiſſance des premieres leçons, & à ſe ſoumettre aux volontés de l'homme, qui profitant de l'empire qu'il prétend avoir ſur eux, pouſſe trop loin ſa domination; joint à ce qu'il n'y a point d'animal qui ſe reſſouvienne mieux que le *cheval* des premiers châtiments qu'un lui a donnés mal-à-propos.

Il y avoit autrefois des perſonnes prépoſées pour exercer les poulains au ſortir du haras, lorſqu'ils étoient encore ſauvages. On les appelloit *cavalcadours de bardelle*: on les choiſiſſoit parmi ceux qui avoient le plus de patience, d'induſtrie, de hardieſſe & de diligence; la perfection de ces qualités n'étant pas ſi néceſſaire pour les *chevaux* qui ont déjà été montés, ils accoutumoient les jeunes *chevaux* à ſouffrir qu'on les approchât dans l'écurie, à ſe laiſſer lever les quatre pieds, toucher de la main, à ſouffrir la bride, la ſelle, la croupière, les ſangles, &c. Ils les aſſuroient & les rendoient doux au montoir. Ils n'employoient jamais la rigueur ni la force, qu'auparavant ils n'euſſent eſſayé les plus doux moyens dont ils puſſent s'aviſer; & par cette ingénieuſe patience, ils rendoient un jeune *cheval* familier & ami de l'homme; lui conſervoient la vigueur & le courage; le rendoient ſage & obéiſſant aux premieres régles. Si on imitoit à préſent la conduite de ces anciens amateurs, on verroit moins de *chevaux* eſtropiés, ruinés, rebours, roides & vicieux.

Des Chevaux de guerre.

L'art de la guerre, & l'art de la cavalerie ſe doivent réciproquement de grands avantages. Le premier a fait connoître de quelle néceſſité il eſt de ſçavoir mener ſurement un *cheval*; & cette connoiſſance a engagé à établir des principes pour y parvenir. Delà eſt venu l'établiſſement des académies, que les grands princes ſe ſont toujours fait honneur de protéger. Ces principes mis en pratique, ont contribué à la juſteſſe des différents mouvements qui ſe font dans les armées. Il ne ſera pas difficile de ſe l'imaginer, en conſidérant que chaque air de manège conduit à une évolution de cavalerie.

Le paſſage, par exemple, rend noble & relevée l'action d'un *cheval* qui eſt à la tête d'une troupe.

En apprenant un *cheval* à aller de côté, on lui apprend à ſe ranger ſur l'un & l'autre talon, ſoit dans le milieu, ou à la tête de l'eſcadron, quand il en faut ſerrer les rangs, & dans quelque occaſion que ce ſoit.

Par le moyen des voltes on gagne la croupe de ſon ennemi, & on l'entoure diligemment.

Les paſſades ſervent à aller à ſa rencontre & à revenir promptement ſur lui.

Les pirouettes & les demi-pirouettes donnent la facilité de ſe retourner avec plus de viteſſe dans un combat.

Et ſi les airs relevés n'ont pas un avantage de cette nature, ils ont du moins celui de donner à un *cheval* la légéreté dont il a beſoin, pour franchir les hayes & les foſſés: ce qui contribue à la ſureté, & à la conſervation de celui qui le monte.

Enfin, il eſt conſtant que le ſuccès de la plupart des actions militaires, eſt dû à l'uniformité des mouvements d'une troupe, laquelle uniformité ne vient que d'une bonne inſtruction; & qu'au contraire, le déſordre qui ſe met ſouvent dans un eſcadron, eſt cauſé ordinairement par des *chevaux* mal dreſſés ou mal conduits.

De pareilles réflexions ne ſuffiſent-elles pas pour détruire quelques critiques mal fondées de ce qu'on enſeigne dans nos écoles?

Le rapport qui ſe trouve entre ces deux arts, a donc fait naître l'émulation parmi la nobleſſe, pour acquérir de la capacité dans l'art de monter à *cheval*, afin de ſervir ſon prince & ſa patrie avec plus de fruit. C'eſt par un motif ſi glorieux que les anciens écuyers ſe ſont efforcés de donner au public les moyens de dreſſer des *chevaux* propres pour la guerre: & c'eſt en marchant ſur leurs traces que nous allons tâcher d'éclaircir ce qu'ils ont dit de bon ſur cette matière.

Il y a deux choſes à obſerver dans un *cheval* de guerre; ſes propres qualités, & les régles qu'on doit mettre en uſage pour le dreſſer.

Un *cheval* deſtiné pour la guerre, doit être de médiocre ſtature, c'eſt-à-dire de quatre pieds neuf à dix pouces de hauteur, & qui eſt celle qu'on demande en France dans preſque tous les corps de cavalerie. Il faut qu'il ait la bouche bonne, la tête aſſurée, & qu'il ſoit léger à la main: ceux qui cherchent dans un *cheval* de guerre un appui à

Digitized by Google

pleine main se trompent; parce que la lassitude le fait peser & appuyer sur son mors. Il doit être de bonne nature, sage, fidele, hardi, nerveux; d'une force pourtant qui ne soit pas incommode au cavalier, mais liante & souple: il faut qu'il ait l'épéron fin & les hanches bonnes pour pouvoir partir & repartir vivement, & être ferme & aisé à l'arrêt. Il ne doit être aucunement vicieux ni ombrageux; car quand même il auroit d'ailleurs assez de force, & qu'on l'auroit rendu obéissant, il arrive souvent qu'après quelques jours de repos, ou par la faute de quelque mauvaise main, il retombe dans son vice. Comme il faut toujours être en garde sur ces sortes de *chevaux*, ils ne sont bons qu'à être confinés dans une école; car ce seroit trop que d'avoir son ennemi à combattre & son *cheval* à corriger. Le vice le plus dangereux que puisse avoir un *cheval* de guerre, est celui de mordre, & de se jetter sur les autres *chevaux*; parce que dans un combat, ou il est animé, on ne peut lui ôter ce défaut.

Lorsqu'on trouvera dans un *cheval* toutes les bonnes qualités que nous venons de décrire, il sera aisé à un homme de *cheval* de le dresser au manége de guerre, en suivant les règles que nous avons données, lesquelles regardent la souplesse & l'obéissance, afin de le rendre prompt à obéir à la main & aux jambes, ce qu'il fera facilement, si, après avoir été assoupli au trot, on l'a confirmé ensuite dans la leçon de l'épaule en dedans & celle de la croupe au mur; si on lui a appris à tourner diligemment & facilement sur les voltes de combat, c'est-à-dire, sur un cercle la demi-hanche dedans; si on l'a rendu obéissant au partir de la ligne droite des passades; facile & aisé à se rassembler aux deux extrémités de la même ligne pour former la demi-volte à chaque main; si on l'a rendu prompt & agile à bien exécuter une pirouette & une demi-pirouette. Voilà essentiellement ce qu'un *cheval* de guerre doit sçavoir pour ce qui regarde la souplesse & l'obéissance; mais une autre chose absolument nécessaire, c'est de l'aguérir au bruit des armes, en l'accoutumant au feu, à la fumée & à l'odeur de la poudre, au bruit des tambours, des trompettes, & au mouvement des armes blanches. Il y a de très-braves *chevaux* qui tremblent de frayeur à la vue d'un ou de plusieurs de ces objets; & quoiqu'ils aient les barres sensibles & la bouche bonne, ils perdent tout sentiment de la bride, des éperons, & de toute autre aide, aussi bien que des châtiments, & s'abandonnent à d'étranges caprices pour fuir l'objet de leur apprehension: il faut même tenir toujours ces *chevaux* en exercice lorsqu'ils sont dressés, car le repos leur fait prendre de nouvelles alarmes; ce qui prouve que l'art le plus subtil ne peut tout-à-fait effacer, ni vaincre les vices naturels.

M. de la Broue dit, que le remède le plus court & le plus simple pour accoutumer en peu de temps un *cheval* au bruit des armes à feu, & des autres rumeurs guerrières, c'est de tirer un coup de pistolet dans l'écurie, & de faire battre la caisse une fois le jour par un pal tenir, postivement dans le temps qu'on va leur donner l'avoine, & que peu de temps après ils se rejouiront à ce bruit, comme ils faisoient auparavant au son du crible.

Il y en a de tellement ombrageux, qu'ils demeurent à ce bruit les oreilles tendues & droites, roulent & blanchissent les yeux dans la tête, tremblent & fuent d'effroi, tiennent une poignée de foin serrée entre les dents sans remuer les machoires, & enfin se jettent dans la mangeoire & à travers les barres; mais avec la patience & l'industrie d'un cavalier intelligent, on vient à bout des *chevaux* de ce naturel.

Il y a une autre façon d'accoutumer les *chevaux* au feu; je l'ai souvent expérimentée & vu pratiquer; c'est de les mettre dans les piliers: là, sans aucun danger, il est aisé de les accoutumer à tout ce qui peut leur porter ombrage. On leur fait d'abord voir & sentir un pistolet sans être chargé; on fait jouer la batterie, parce qu'il y en a beaucoup qui s'effraient au bruit de la détente & du cliquetis. Quand ils sont faits à ce bruit, on brûle une amorce en se tenant loin du *cheval*, le dos tourné vis-à-vis de sa tête; on s'en approche après pour lui faire sentir le pistolet & l'accoutumer à l'odeur de la fumée. Il faut toujours le flatter en l'approchant, & lui donner quelque chose à manger; car ce n'est que par la douceur & les caresses qu'on apprivoise ces animaux. On met ensuite une nouvelle amorce, en accommodant le pistolet vis-à-vis de lui; & lorsqu'il est fait à l'odeur & à la fumée de la poudre, il faut commencer à tirer en mettant une petite charge d'abord & peu bourrer; on tire le dos tourné & un peu loin, on revient d'abord après le coup lui faire sentir le pistolet & le flatter; suivant qu'il s'accoutume, on augmente la charge, on tire de plus près, & enfin on tire de dessus. Il faut, avec la même douceur & la même patience, l'accoutumer au bruit des tambours, au mouvement des étendards & au bruit des armes blanches. Les *chevaux* timides, qui ordinairement ont peu de force, & ceux qui n'ont pas la vue bonne, s'accoutument au feu plus difficilement que les *chevaux* vigoureux & dont la vue est saine; & quoiqu'avec le temps on en vienne à bout, je ne conseillerois pas de se servir de pareils *chevaux* pour la guerre

Ce n'est pas seulement dans les bornes d'un manége qu'il faut accoutumer un *cheval* de guerre à ce que nous venons de dire; il faut souvent l'exercer en pleine campagne & dans les grands chemins, où il se trouve une infinité d'objets qui effrayent ceux qu'on sort rarement, les moulins sur-tout, tant à eau qu'à vent & les ponts de bois, sont un grand sujet d'alarmes pour bien des *chevaux*; mais s'ils connoissent la main & les jambes, que le cavalier sache se servir à propos de ses aides, & qu'il ait le génie & la patience qu'il faut avoir, il viendra bientôt à bout de ces difficultés. Sur-tout il

Digitized by Google

il ne faut point dans ces occasions, battre les jeunes *chevaux*; parce que, comme nous l'avons dit ailleurs, la crainte des coups, jointe à celle de l'objet qui leur fait ombrage, leur accable la vigueur, & les rebute totalement.

Des Chevaux de Chasse.

Quoique la chasse ne soit regardée que comme un amusement, cet exercice n'en mérite pas moins d'attention; puisque c'est celui que les rois & les princes préfèrent à tous les autres. Cette inclination est sans doute fondée sur la conformité qui se rencontre entre la chasse & la guerre. En effet, de part & d'autre on voit un objet à dompter, des fatigues à essuyer, des dangers à éviter, & des ruses à pratiquer. Il n'est donc pas étonnant, qu'un exercice qui a tant de rapport aux sentiments d'héroïsme inséparables des grands princes, fixe leur goût dans leurs plaisirs. Ce n'est point ici le lieu d'examiner toutes les différentes parties de la chasse, ni de placer un éloge dont tous ceux qui pensent noblement sont remplis: mais les jours d'un souverain sont trop précieux à ses sujets pour ne le pas exciter à sa conservation autant qu'il est en leur pouvoir. Nous venons de dire que la chasse a ses dangers aussi bien que la guerre: la plupart des accidents qui y arrivent sont causés par des *chevaux* mal choisis ou mal dressés; c'est pourquoi nous avons recherché avec soin tout ce qui peut conduire à la connoissance d'un bon *cheval* de chasse, & à la facilité de le dresser à cet exercice.

Bien des gens pensent que la façon de dresser des *chevaux* de guerre & de chasse, est tout-à-fait opposée aux règles du manège. Une opinion si mal fondée, & malheureusement trop générale, fait négliger les vrais principes. N'ayant donc pour guide que la fausse pratique de ceux qui ont fait naître & qui favorisent cette erreur, on n'acquiert qu'une fermeté sans grace & une exécution forcée & sans fondement. Pourroit-on, avec un peu de jugement, avancer qu'un cavalier capable de pratiquer les principes d'une bonne école, & par lesquels il est en état de juger de la nature de son *cheval*, & de lui former un air, n'a pas plus de facilité encore pour assouplir & rendre obéissant celui qu'on destine à la guerre, & pour étendre & donner de l'haleine à celui qu'il juge propre pour la chasse, puisque ce ne sont-là que les premiers élémens de l'art de monter à *cheval?*

Le choix d'un bon coureur est très difficile à faire; car, outre les qualités extérieures des autres *chevaux*, il doit encore avoir particulièrement beaucoup d'haleine, de légéreté & de sureté. Ces qualités doivent lui être naturelles; l'art ne peut, tout au plus, que les perfectionner.

Un *cheval* de chasse ne doit pas être trop traversé ni trop raccourci de corps; parce que ces sortes de *chevaux* n'ont pas ordinairement l'haleine & la facilité nécessaire aux bons coureurs. Il doit être un peu long de corps, relevé d'encolure, & avoir les épaules libres & plates, les jambes larges & nerveuses, sans être trop long jointé; il faut avec cela qu'il soit naturellement vite, sensible à l'éperon, & dans un appui léger.

M. de la Broue dit, que « les *chevaux* qui ne » conviennent point pour la chasse, sont ceux » qu'une timidité naturelle empêche de courir vite » par la crainte qu'ils ont de hasarder leurs forces » en courant: ceux qui se méfient de leurs forces » par quelqu'imperfection naturelle ou accidentelle: ceux qui sont pesants & pareseux de leur » nature: ceux qui sont rebutés à force de courir, » que la simple appréhension de la course retient, » rend vicieux & rétifs: ceux qui, avec beaucoup » de reins, aiment mieux fournir un nombre de » sauts, que de distribuer leurs forces à l'action de » la course: ceux enfin que la pure malice & poltronnerie retient ».

Quoique tous ces différens *chevaux* puissent absolument être dressés à courre, en suivant les règles de l'art, on ne pourra jamais leur donner les qualités essentielles à un bon coureur, qui sont, comme nous venons de le dire, de galoper légèrement, furement & longtemps. Ces qualités ne se trouvent qu'avec une souplesse naturelle dans les membres, & qu'on perfectionne par le trot, une liberté dans les épaules, & un appui léger à la bouche, qu'on confirme par le galop; une haleine & un courage suffisants qu'on augmente par l'exercice.

Le trot, qui est la première règle pour assouplir toutes sortes de *chevaux*, doit être plus étendu & plus allongé que relevé, dans un *cheval* de chasse, afin de lui apprendre à bien déployer les bras & les épaules. Le bridon est excellent pour donner cette première souplesse à un *cheval*: on peut avec cet instrument, dont nous avons donné la description & l'usage dans le chapitre troisième, le plier facilement & sans trop le gêner; lui apprendre à tourner promptement & librement aux deux mains, sans lui offenser les barres & la place de la gourmette, ni lui déranger la bouche; & le rendre aussi souple que ses forces & sa disposition lui permettent de le devenir. Il faut le trotter aux deux mains sans aucune observation de terrain, mais varier à tous moments l'ordre de la leçon du trot, le tournant tantôt à droite, tantôt à gauche sur un cercle; quelquefois sur une ligne droite, plus ou moins longue, suivant qu'il se retient ou s'abandonne. On doit le tenir sur la leçon du trot, jusqu'à ce qu'il obéisse au moindre mouvement de la main & des jambes, & qu'il ait appris la facilité de tourner promptement & librement aux deux mains. Lorsqu'il est à ce point, on lui met un mors convenable à la bouche; après quoi on lui donne la leçon de l'épaule en dedans, non-seulement pour lui assouplir les côtes, lui faire connoître les jambes, & lui faire la bouche, mais essentiellement pour lui apprendre à avancer la jambe de dedans de derrière sous le ventre, qui est une qualité absolu-

Digitized by Google

ment nécessaire dans un *cheval* de chasse, afin qu'il galope plus uniment, plus commodément & de meilleure grace. Il faut aussi le tenir un peu ensemble en le menant l'épaule en dedans, non pas dans une posture aussi raccourcie que si on vouloit le dresser pour le manège; on doit au contraire l'étendre davantage, pour lui donner une grande facilité de bien déployer & allonger ses bras & ses épaules: il ne faut pourtant pas l'étendre si fort, qu'il contracte le défaut de peser à la main, dont il faudroit le corriger par les arrêts, les demi-arrêts & le reculer.

Après la leçon du trot perfectionné par celle de l'épaule en dedans, des arrêts, des demi-arrêts, & du reculer; il faut enfin le galoper pour lui augmenter la légéreté des épaules, lui assurer & adoucir l'appui de la bouche, & le confirmer dans l'habitude du galop de chasse. Cette liberté d'épaules, qui est une partie des plus essentielles pour un *cheval* de chasse, s'acquiert aisément, si après avoir été trotté dans les règles, on fait lui étendre les épaules & lui faire déployer les bras sans que le mouvement du galop soit trop relevé, ni trop près de terre. Par le premier défaut, il feroit ce qu'on appelle *nager en galopant*, & il ne pourroit s'étendre; & le second défaut le feroit broncher pour la moindre pierre ou éminence qu'il rencontreroit, en rasant de trop près le tapis.

Il faut convenir que la nature semble avoir formé des *chevaux* exprès, auxquels elle a donné ce mouvement d'épaules libre & allongé, qui fait le plus grand mérite d'un coureur. Les *chevaux* anglois plus que tous les autres *chevaux* de l'Europe ont cette qualité, aussi leur voit-on fournir avec une viteſſe incroyable des courſes de quatre mille d'Angleterre, qui ſont environ deux petites lieues de France, telles que celles qui ſe font à Newmarket, où un *cheval* pour gagner le prix, doit arriver au but ordinairement en huit minutes, quelquefois moins. Leurs autres *chevaux* de chaſſe vont ſouvent des journées entières ſans débrider, & toujours à la queue des chiens dans leur chaſſe du renard, en franchiſſant les haies & les foſſés qui ſe trouvent fréquemment dans un pays couvert & coupé, comme l'Angleterre. Je ſuis perſuadé que ſi les *chevaux* anglois avec de pareilles diſpoſitions étoient aſſouplis par les règles de l'art, ils galoperoient plus ſurement & plus commodément; ne ſe ruineroient pas ſi tôt les jambes, comme il arrive à la plupart, auxquels les jambes tremblent après deux ou trois ans de ſervice. La raiſon de cette foibleſſe qui ne paroît pas naturelle, mais plus vraiſemblablement accidentelle, vient ſans doute de ce qu'on les galope trop jeunes, ſans avoir été auparavant aſſouplis au trot; & de ce qu'on les galope toujours avec le bridon, duquel on ne doit faire uſage que pour les aſſouplir: cet inſtrument n'étant point fait pour ſoutenir le devant, ni pour donner de l'appui, il arrive qu'un *cheval* n'eſt point ſoulagé dans ſon galop; & que le poids du cavalier joint à la peſanteur naturelle des épaules, du col & de la tête du *cheval*, lui fatigue les nerfs, les tendons & les ligaments des jambes; d'où s'enſuit néceſſairement la ruine de cette partie qui occaſionne le défaut de broncher: c'eſt pour cela que les anciens écuyers ont inventé le mors, afin de ſoutenir l'action du *cheval* dans toutes ſes allures, ſur-tout celle du galop, où étant plus étendu, il eſt plus ſujet à faire de fauſſes poſitions.

Lorſqu'on commence à galoper un *cheval* deſtiné pour la chaſſe, il ne faut pas lui demander d'abord un galop trop étendu, parce que n'ayant point encore l'habitude de galoper librement, il s'appuieroit ſur la main: il ne faut pas non plus un galop raccourci, qui l'empêcheroit de ſe déployer comme il le doit: mais il faut le mener dans un galop uni, ſans le retenir ni le chaſſer trop, comme s'il galopoit de lui-même n'étant point monté. C'eſt la main légère, accompagnée de fréquentes deſcentes de main, qui donne le galop dont nous parlons. La deſcente de main, qui eſt une aide excellente pour toutes ſortes d'airs, ſemble avoir été inventée exprès pour les *chevaux* de chaſſe, afin de leur apprendre à galoper ſans bride, & ſans que le cavalier ſoit obligé de les ſoutenir à tout moment. Il faut que la leçon du galop ſe faſſe, tantôt ſur un cercle large & étroit comme au trot, & tantôt ſur la ligne droite, & ne pas faire de longues repriſes dans les commencemens: au lieu de lui augmenter l'haleine, & de lui donner la facilité du galop, on l'endurciroit & on le rebuteroit. On doit auſſi quitter ſouvent le galop & reprendre le pas, afin de donner au *cheval* le temps de reſpirer; & ſitôt qu'il a repris haleine, il faut repartir au galop. Cette manière de mener un *cheval* alternativement, ſans diſcontinuer, du galop au pas, & du pas au galop, lui donne avec le temps autant d'haleine, que ſes forces & ſon courage lui en permettent. C'eſt au cavalier à juger de la longueur de la repriſe du galop: lorſqu'il ſent que l'haleine commence à lui manquer, il doit le remettre au pas & de même diminuer les temps du pas, lorſqu'il ſent qu'il peut fournir plus long temps au galop. Une autre attention qu'eſt de conſéquence, c'eſt de faire en ſorte à chaque arrêt de galop, que le *cheval* ne faſſe pas un ſeul temps de trot, au lieu de ſe remettre au pas, ce qui incommode beaucoup le cavalier: il faut l'accoutumer à reprendre au pas immédiatement après le dernier temps du galop, & de même pour reprendre du pas au galop, il faut que cela ſe faſſe d'un ſeul temps.

Quand on s'apperçoit qu'un *cheval* commence à prendre de l'haleine, & qu'il peut fournir de longues repriſes au galop, ſans ſouffler ni trop ſuer, il faut alors le mener dans un galop plus étendu, qu'on appelle *galop de chaſſe*: ſans aſſujettir la poſture de ſa tête, au principe de la tenir perpendiculaire du front au bout du nez, comme aux *chevaux* de manège, on la lui doit laiſſer un peu plus libre, afin qu'il puiſſe reſpirer & ouvrir les nazeaux avec

Digitized by Google

plus de facilité, ſans pourtant qu'il ait le nez au vent; car tout *cheval* qui galope la tête haute & déplacée, eſt plus ſujet à broncher que celui qui voit ſon chemin & l'endroit où il poſe les pieds en galopant.

Une excellente leçon que j'ai vu pratiquer à d'habiles gens, pour un *cheval* de chaſſe, c'eſt de galoper ſur un cercle large à main gauche en tenant le *cheval* un peu plié à droite & uni ſur le pied droit. Cette façon de tourner à gauche, quoiqu'il galope ſur le pied droit, lui apprend à ne ſe point défunir, lorſqu'on eſt obligé de lui renverſer l'épaule, c'eſt-à-dire, de tourner tout court à gauche; ce qui arriveroit ſouvent, s'il n'étoit pas fait à ce mouvement, & cauſeroit un contre-temps qui incommoderoit le cavalier & dérangeroit ſon aſſiette. Les anciens écuyers avoient une méthode que j'approuve fort, pour galoper leurs *chevaux* de guerre & de chaſſe: c'étoit de galoper un *cheval* en ſerpentant, c'eſt-à-dire, au lieu de galoper ſur tout le cercle, ils faiſoient continuellement des portions de cercle, en renverſant à tours moments les épaules ſans changer de pied, & en décrivant à-peu-près le même chemin que celui que fait un ſerpent ou une anguille lorſqu'ils rampent. Rien ne confirme mieux un *cheval* ſur le bon pied, ni lui aſſure tant les jambes, que cette leçon. Elle eſt aiſée à pratiquer, lorſque le *cheval* y a été préparé en le galopant ſur un cercle à gauche, placé & uni à droite.

Ce n'eſt point, comme nous l'avons dit dans le chapitre précédent, dans les bornes d'un manège, qu'il faut toujours tenir un *cheval* qu'on dreſſe pour la guerre ou pour la chaſſe: il faut l'exercer ſouvent en pleine campagne, afin de l'accoutumer à toutes ſortes d'objets, & de lui apprendre auſſi à galoper ſurement ſur toutes ſortes de terrains, comme terres labourées, terrains gras, prés, deſcentes, montagnes, valons, bois.

Nous ne répétons point ici ce qu'il faut faire pour accoutumer un *cheval* au feu, qui eſt une choſe eſſentielle à un coureur; mais une autre qualité que doit avoir particuliérement un *cheval* de chaſſe, c'eſt de ſavoir franchir les haies & les foſſés, afin de ne pas demeurer en chemin, lorſqu'on rencontre quelqu'un de ces obſtacles. M. de la Broue donne à ce ſujet une leçon que je crois pratiquable & bonne; c'eſt d'avoir une claie d'environ 3 à 4 pieds de large ſur 10 à 12 de long, la tenir d'abord couchée par terre, & la faire ſauter au *cheval* au pas, au trot, & enſuite au galop, & s'il met les pieds ſur la claie, au lieu de la franchir, le châtier de la gaule & de l'éperon. On la fait enſuite ſoulever de terre environ d'un pied, & à meſure qu'il la franchit librement, on la lève de plus en plus juſqu'à ſa hauteur; enſuite on la garnit de branches & de feuilles. Cette méthode qu'il dit avoir ſouvent pratiquée, apprend ſurement à un *cheval* à s'étendre & à s'allonger pour le faut des haies & des foſſés; mais cette leçon, qui eſt néceſſaire pour un *cheval* de guerre & de chaſſe, ne doit s'employer que lorſqu'il eſt obéiſſant au tourner aux deux mains, au partir des mains, au parer, & lorſqu'il a la tête placée & la bouche aſſurée.

Il y a une autre eſpèce de *chevaux* de chaſſe qu'on appelle *chevaux d'arquebuſe*, ce ſont ordinairement de petits *chevaux* qu'on dreſſe pour chaſſer au fuſil. Ceux-ci doivent avoir à-peu près les mêmes qualités que les coureurs, mais ils doivent être parfaitement apprivoiſés & faits au feu, enſorte qu'ils ſuivent l'homme & qu'ils ſoient inébranlables au mouvement & au bruit du fuſil. Il faut encore qu'ils ne s'épouvantent pas au partir & au vol du gibier. On les accoutume d'abord à s'arrêter lorſqu'on prononce le terme de *hoa*; mais les plus ſubtils & les plus adroits apprennent à ces ſortes de *chevaux* à s'arrêter court & ſans remuer, même en galopant, dans le temps qu'ils abandonnent toute la bride ſur le col pour coucher en joue. Un *cheval* d'arquebuſe, bien ſage & bien dreſſé à cet uſage, eſt très-recherché; mais comme on a plus beſoin pour toutes ces attentions (qui ſont pourtant eſſentielles) de patience que de ſcience, nous n'entrerons pas dans un plus grand détail, ce que nous en avons dit nous paroiſſant ſuffiſant.

Des chevaux *de carroſſe.*

Dans les ſiècles paſſés la magnificence des équipages n'étoit en uſage que pour les triomphes, ſans qu'on s'embarraſſât d'y rechercher la commodité. Mais la volupté qui s'eſt introduite parmi les nations, & qui a fait d'âge en âge des progrès incroyables, a contribué à l'invention de pluſieurs ſortes de voitures, dont la plus ſimple aujourd'hui ſurpaſſe infiniment, pour la conſtruction, ces chars autrefois ſi fameux.

La perfection que les françois ont donnée de nos jours aux carroſſes, par les reſſorts qui en rendent les mouvements imperceptibles, & par la légéreté, qui diminue conſidérablement le travail des *chevaux* qui les traînent; cette perfection, dis-je, en a fait une voiture ſi douce & ſi commode, que c'eſt préſentement le premier tribut qu'on paye à la fortune.

Quand on a cru ne pouvoir rien y ajouter pour leur ſtructure, on s'eſt appliqué à leur décoration, & on y a ſi bien réuſſi, que rien ne ſeroit plus capable d'annoncer la dignité des ſeigneurs, que la magnificence de leurs équipages, ſi les *chevaux* qu'on y attelle, étoient mieux choiſis & mieux dreſſés pour cet uſage. Cette négligence étoit pardonnable autrefois, parce que la peine que les *chevaux* avoient à ébranler ces peſantes machines, les privoient de la grace qui fait la beauté de leur action; mais aujourd'hui il n'y a plus d'obſtacle qui puiſſe empêcher de donner cette nobleſſe aux équipages leſtes & ſomptueux que nous voyons.

Digitized by Google

L'Allemagne nous a devancés dans cette exactitude, & le modèle qu'on nous y donne, n'eſt ſuivi dans ce pays-ci, que par un petit nombre de ſeigneurs curieux. Il ſeroit à ſouhaiter cependant que cette curioſité devint générale, non-ſeulement pour n'avoir rien à ajouter à la magnificence, mais particuliérement pour prévenir les accidents auxquels on eſt expoſé, en mettant au carroſſe des *chevaux* qui n'ont point été aſſouplis, & qui n'ont pas la bouche faite.

On croit faire aſſez pour mettre ſes jours en ſureté, que d'atteler deux ou trois fois au charriot des *chevaux* neufs, avant que de s'y confier. Cependant on n'a que trop d'exemples qui nous prouvent que cette méthode précipitée ne ſuffit pas pour garantir des dangers, & pour empêcher les *chevaux* de carroſſe de tirer de mauvaiſe grace, de trotter de travers, & ſur les épaules, de baiſſer la tête, de lever les hanches, de tendre le nez, & de forcer la main, défauts d'autant plus remarquables, que les équipages ſont magnifiques.

Nous allons donc indiquer les qualités que doivent avoir les *chevaux* de carroſſe, & les moyens de les leur donner.

En général un *cheval* de carroſſe doit avoir la tête bien placée & l'encolure relevée (ce qu'on appelle *porter beau*), & trotter droit & uni dans les traits.

La taille ordinaire d'un beau *cheval* de carroſſe eſt depuis 5 pieds juſqu'à 5 pieds 3 ou 4 pouces. Il doit être bien moulé & fort relevé du devant; quand même il auroit le rein un peu bas (ce qui ſeroit un défaut pour un *cheval* de ſelle), il n'en paroîtroit que plus relevé de devant au carroſſe. Il doit être traverſé & aſſez plein de corps pour n'être point efflanqué par le travail. Il ne faut pourtant pas qu'il ſoit trop chargé d'épaules ni qu'il ait la poitrine trop large. C'eſt pour le *cheval* de charrette, une qualité qui le fait mieux donner dans le collier, mais c'eſt un grand défaut dans les *chevaux* de carroſſe, qui doivent avoir l'épaule plate & mouvante pour pouvoir trotter librement & avec grace. Il ne doit être ni trop long ni trop court. Ceux qui ſont trop courts ont ordinairement la mauvaiſe habitude de forger, & ceux qui ſont trop longs ſe bercent pour la plupart, & vont ſur le mors, n'ayant pas aſſez de rein pour ſe ſoutenir. Un *cheval* de carroſſe doit avoir la jambe belle, plate & large, & l'os du canon un peu gros; ſurtout les pieds excellents: le moindre accident aux pieds eſt un grand défaut, qui le fait bientôt boiter, parce qu'il ne peut pas ſeutenir long temps la dureté du pavé. Il faut encore bien prendre garde aux jarrets, les *chevaux* de carroſſe ſont plus ſujets à les avoir défectueux, que les *chevaux* de légère taille, parce que la plupart ſont élevés dans des pâturages gras, qui engendrent baucoup d'humeurs, leſquelles tombent ſur les jarrets & ſur les jambes. Le boulet trop flexible eſt encore un grand défaut, qui empêche un *cheval* de carroſſe de reculer & de retenir dans les deſcentes.

Un *cheval* de carroſſe bien choiſi, & qui a les qualités que nous venons de décrire, mérite bien qu'on lui donne les deux premières perfections que tout *cheval* dreſſé doit avoir, qui ſont, la ſoupleſſe & l'obéiſſance. Avec ces qualités il trotera de meilleure grace, durera plus longtemps, & répondra mieux à la magnificence & au bon goût de ſon maître.

Il faut d'abord le trotter à la longe pour commencer à l'aſſouplir, le monter enſuite & lui mettre l'épaule en dedans, pour l'arrondir, lui donner une belle poſture & lui faire la bouche. On doit auſſi lui apprendre à paſſer les jambes la croupe au mur, afin qu'il prenne ſes tournants avec plus de facilité; car toutes les fois qu'on tourne un *cheval* au carroſſe, il décrit de côté une ligne circulaire avec les épaules & avec les hanches, ce qui forme une eſpèce de demi-volte; & il faut pour cela qu'il ait appris à paſſer librement les jambes l'une par-deſſus l'autre, tant celles de devant que celles de derrière, ſans quoi il s'attrapperoit, traineroit les hanches de mauvaiſe grace, ou tourneroit lourdement. Une autre leçon eſſentielle qu'il faut encore joindre à celle-ci, c'eſt de lui apprendre à piaffer parfaitement dans les piliers, après avoir été aſſoupli au trot. Rien ne donne à un *cheval* de carroſſe une plus belle démarche, plus fière, plus libre & plus relevée, que l'action du piaffer. Les piliers ont encore cela d'avantageux, qu'outre la grace & la liberté qu'ils donnent à un *cheval*, ils lui impriment la crainte du fouet, & le rendent pour toujours obéiſſant au moindre mouvement de cet inſtrument.

Une autre choſe qu'on obſerve rarement, & que tout *cheval* de carroſſe doit avoir, c'eſt d'être plié à la main où il va. Celui qui eſt ſous la main doit être un peu plié à droite; & celui qui eſt hors la main doit l'être à gauche. Cette poſture augmente la grace d'un *cheval* qui trote bien, lui fait voir ſon chemin, lui tient la croupe ſur la ligne des épaules, & le fait trotter ferme & uni d'épaules & de hanches. Ceux qui ne trotent pas dans cette poſture ont le défaut, ou de baiſſer la tête vers le bout du timon, ce qui leur fait jetter la croupe dehors & ſur les traits; ou au contraire, de tendre le nez & tirer à la main, ce qui eſt d'autant plus dangereux qu'ils peuvent forcer la main du cocher; ce qu'on appelle vulgairement *prendre le mors aux dents*; & ceux qui ſont dans le carroſſe ou aux environs, riſquent de perdre la vie, ou d'être eſtropiés. On voit ſouvent auſſi de deux *chevaux*, l'un baiſſer le nez & l'autre lever la tête; poſture défagréable, & tout-à-fait diſcordante; ce qui ne ſe rencontreroit point, s'ils avoient été ajuſtés.

Si quelqu'un trouve étrange que je donne les mêmes principes pour les *chevaux* de carroſſe que pour ceux de manège, qu'il examine les attelages des ſeigneurs curieux en beaux équipages, qui

Digitized by Google

ſont dreſſer leurs *chevaux* au manège, avant que de les mettre au carroſſe, & il ſera perſuadé de la différence d'un *cheval* dreſſé à celui qui ne l'eſt point. Je ne demande pas qu'on confirme un *cheval* de carroſſe, comme celui de manège, dans l'obéiſſance pour la main & les jambes, je veux ſimplement qu'on le dégourdiſſe, qu'on lui faſſe la bouche, & ſur-tout qu'on lui apprenne à piaffer, à craindre le fouet, & à obéir au moindre mouvement qu'on en fait. Je ne conſeillerois pas non plus d'employer ces règles pour toutes ſortes de *chevaux* de carroſſe; je ne parle que de ceux dont la figure & le prix méritent ce ſoin, & j'abandonne les *chevaux* mal bâtis, ou ces gros lourdauts de ſtructure monſtrueuſe au caprice de leur nature, & à la routine des cochers.

De la beauté et de la bonté du *cheval*. (Dupaty.)

La beauté eſt le choix des formes agréables renfermées dans la nature. Chaque objet, chaque être a ſes beautés & ſes difformités. On en voit peu qui raſſemblent toutes les perfections dont ils ſont ſuſceptibles.

Les animaux ont une beauté analogue à leur ſtructure: la beauté du taureau ne reſſemble en rien à celle du lion. Sans contredit le *cheval* eſt celui de tous dont les formes ſont les plus belles, les contours les mieux arrondis, & l'enſemble le plus flatteur à l'œil. Si les hommes euſſent conſulté l'agrément d'un beau *cheval*, & ſon air noble & pacifique en même-temps, ils n'euſſent pas balancé à lui donner la prééminence ſur la majeſté terrible du lion. Cet animal n'a rien de ſéduiſant dans ſa forme; tout indique la peſanteur. Le *cheval* au contraire, élégamment formé, ſemble voler & s'échapper comme une nuée légère. Ces animaux ſi différents ont tous deux leurs beautés.

Le *cheval* doit la ſienne à la perfection des proportions bien établies entre ſes membres, au paſſage inſenſible de leurs formes adoucies les unes dans les autres, à l'arrondiſſement de ſes muſcles bien détachés & aſſez ſenſibles pour être diſtingués. C'eſt pour cela qu'un *cheval* maigre plaît moins, & qu'il n'eſt connu que des gens inſtruits. Le vrai connoiſſeur le juge par ſon enſemble; & il préſume que dans l'état d'embonpoint, les formes détaillées ſeront d'accord avec la belle proportion.

La fierté du regard du *cheval*, la légereté de ſa courſe, les attitudes nobles & fières ſous leſquelles il ſe préſente, ſont encore des beautés. On eſtime ſur-tout ce feu dans les yeux, & cette ardeur pour la courſe, qui embellit l'animal en animant tous ſes membres. La ſoupleſſe de ſes mouvements & l'adreſſe de ſes jambes contribuent ſingulièrement à ſa beauté.

C'eſt dans les plaines verdoyantes qu'il eſt ſatisfaiſant de voir un jeune courſier bondir avec gaieté. C'eſt là qu'abandonné à la nature, il s'embellit lui-même en ſe livrant à l'ardeur qui le tranſporte. C'eſt au milieu des haras, que le *cheval* ſe montre dans toute ſa parure naturelle, lorſque, près de la cavale, il s'empreſſe à l'envi de lui faire remarquer la beauté de ſon corſage, la nobleſſe de ſon port, & la ſoupleſſe de ſes jarrets. C'eſt dans la nature, comme dans le meilleur livre, que nous devons aller prendre cette idée du beau, bien rétrécie dans nos villes & dans nos pompes publiques. C'eſt là que nous devons chercher les traits qui le forment. Tout le monde le ſent, eſt pénétré, enthouſiaſmé à ſa vue: mais qui peut le définir & le fixer? Le goût, le goût ſeul nous dicte des règles auxquelles nous nous ſoumettons par le plaiſir qu'elles nous cauſent.

Outre la beauté générale de l'eſpèce, chaque individu a la ſienne particulière. Il eſt bien rare que ces beautés ſe trouvent tellement réunies, qu'il ne s'y rencontre quelque défaut. Lorſque le vice eſt peu conſidérable, il ne ſert qu'à relever les autres perfections; autrement il fait regretter la peine que la nature a priſe. Comme toutes les beautés ne ſe rencontrent pas réunies, on appelle beau *cheval*, celui qui en a le plus.

On ne doit pas confondre les beautés de la nature pure & encore brute, avec les beautés factices de l'art. Un *cheval*, naturellement beau, a pour l'ordinaire encore plus de beauté lorſque l'art fait étaler & mettre au jour ſes belles formes. Celui au contraire que l'art ſeul a façonné, n'a qu'une beauté d'emprunt qui ſe perd aiſément, & qui porte une empreinte moins caractériſée. On vient à bout de donner de la grace au *cheval*, de le placer, de donner de l'air à ſa tête: ſi la nature n'a fait les premiers frais, ce maſque tombe aiſément.

La vraie beauté, dans un *cheval*, eſt moins ce qui plaît & ce qui eſt agréable au premier coup-d'œil, que le réſultat d'un bel enſemble. Les Maquignons qui ont intérêt de ſéduire, donnent au *cheval* de l'inquiétude & non de la fierté; un contour forcé, & non des formes bien d'accord entre elles. Celui que le clinquant éblouit court riſque d'acheter un *cheval* qui dégénérera lorſque la douceur & la ſécurité le rendront à ſa nature. Ce n'eſt donc pas dans l'inſtant de la fougue & de l'emportement, qu'on peut juger l'animal, c'eſt dans une ſituation calme & tranquille, dans laquelle chaque membre ſe déploie avec ſageſſe, & préſente ſans affectation les traits purs & coulants de la beauté. Méfiez-vous donc de cet appareil d'inſtruments apprêtés pour embellir le *cheval*: ce qu'il fait par crainte & ſous les coups n'eſt qu'une grimace arrachée par la douleur.

Si l'art s'unit à la nature pour embellir le *cheval*, il ſera encore plus agréable à voir. Mais ce ne ſera que par un ménagement continuel des forces de l'animal, qu'on l'embellira. La colère & la fureur prennent aiſément la place de la fierté & de la vigueur, ſi on excite des ſenſations douloureuſes. L'animal n'eſt beau qu'autant que l'attitude factice

Digitized by Google

du manège nous peint celle de la nature libre : & tel eſt l'objet de l'art ; il ſe propoſe de raſſembler en un ſujet, dans un court eſpace de temps, les beautés éparſes de la nature. Ces inſtants de beauté naturelle ſont ceux où l'animal a de l'ardeur. Il ſe grandit alors ; il raſſemble ſes forces ; ſes yeux ſont animés ; ſa tête ſe lève avec fierté ; ſes mouvements redoublent, leur cadence ſe preſſe & s'anime. Ce ſont ces idées que l'écuyer doit employer dans ſon travail ; c'eſt là l'expreſſion qu'il cherche : mais toutes les conſtructions de *chevaux* ne ſont pas propres à la produire. La beauté ſans la bonté ne ſatisfait l'œil qu'imparfaitement, & l'animal n'eſt plus alors qu'une belle ſtatue.

La bonté d'un *cheval* ne ſéduit pas comme ſa beauté : celle-ci eſt entièrement extérieure ; celle-là eſt le réſultat de combinaiſons difficiles à développer. Ce n'eſt qu'à l'aide de pluſieurs connoiſſances & d'une expérience bien fondée, qu'on juge les qualités d'un *cheval*. L'harmonie & l'accord de toutes les parties de l'animal, conſtituent ſa bonté ; comme celle d'une machine dépend de la proportion de toutes ſes pièces meſurées par l'effet qu'on en attend. Tout corps organiſé eſt une machine des plus compliquées : tout peut en être bon ; mais il peut auſſi s'y trouver des parties moins bien conſtruites.

Les parties ſolides & les parties molles, ou ſi on veut, les os & les muſcles, offrent ce qu'il y a de plus intéreſſant dans le méchaniſme animal, relativement à ſes actions. La bonté des os vient de leur ſolidité, de leur bonne configuration, & de la bonne fabrique de leurs articulations. Les os ne doivent pas ſeulement être ſolides par leur nature, mais encore par leur diſpoſition ; & cette diſpoſition n'eſt eſtimable que par le ferme appui qu'ils ſe donnent les uns aux autres. Leur configuration la meilleure eſt celle qui eſt la plus commune dans la nature, & on la connoît à la ſimplicité de l'action qui en réſulte. Un os tortueux, dans un membre où il eſt ordinairement droit, occaſionne un mouvement compliqué & embarraſſé.

La bonté de l'articulation vient du jeu facile des os les uns ſur les autres, ſans que rien arrête le mouvement auquel ils ſont deſtinés. La fermeté des liens eſt encore eſſentielle ; & c'eſt ſouvent delà que dépend la bonté d'un membre. Les muſcles ſont ordinairement bons lorſque leur force eſt ſupérieure de beaucoup au poids des os qu'ils ont à mouvoir, & lorſque leur action ne les fatigue pas. De gros oſſemens & de petits muſcles ſont des preuves de foibleſſe ; au lieu que des os mus par de forts muſcles, annoncent la vigueur & la légéreté.

Les perfections de ces différentes portions du corps, ne conſtituent pas ſeules la bonté. Elle conſiſte plus encore dans l'arrangement de tout le corps, dans le rapport de touts les membres entre eux, ſelon des loix que nous eſpérons indiquer. Mais ce bel enſemble extérieur eſt ſouvent trompeur : car il arrive que la mauvaiſe organiſation intérieure dément ces belles formes, ces belles proportions du corps. Il faut donc que les fonctions vitales ſe rempliſſent bien ; que les viſcères ſoient bien conſtitués, que l'eſtomac & touts les organes de la digeſtion ſoient en bon état. C'eſt ſur-tout de ce viſcère que dépend la force animale : ſi le chyle eſt mal fabriqué, un ſang ſans vivacité & ſans conſiſtance ne peut fournir de la vigueur ; la limphe viciée circule à peine, & ne répare pas les pertes occaſionnées par le travail. En général on a éprouvé que les *chevaux* bien conſtruits d'ailleurs, qui ſe nourriſſent bien, qui ne perdent point l'appétit, qui ſont gais après un long travail, & qui s'y prêtent volontiers, ſont de bons *chevaux*.

Quelques défauts ne détruiſent pas cette qualité. Ceux qui, uniquement attachés à ces défauts, acceptent ou refuſent des *chevaux* parce qu'ils ont quelque vice local, ſont dans le cas de ſe tromper. C'eſt l'enſemble & l'uſage harmonieux de tours les membres, qu'il faut conſidérer : ſouvent un *cheval* emploie très-bien de mauvais jarrets, & un autre en emploie mal de bons.

On ne s'attachera donc pas ſimplement à l'extérieur des membres, ſi on veut bien choiſir le *cheval* ; on conſultera ſes mouvemens & ſon ame : car l'ardeur & la bonne volonté ne ſont point à mépriſer dans le *cheval* ; elles ſuppléent à bien des choſes. Je rejetterois un *cheval* méchant & bien conformé ; car il pourroit arriver qu'on fût obligé de le ruiner pour le mettre en état de ſervir. La douceur & la ſageſſe ſont les plus belles qualités d'un bon *cheval*. Si ſes mouvemens ſont brillants avec cela, on a trouvé un phœnix.

Méchaniſme général des mouvements du cheval *dans ſa démarche.*

Le *cheval* ne nous eſt utile que par ſes actions. Le plus beau & le meilleur *cheval* deſtiné à un repos continuel, ſeroit dans une captivité odieuſe pour lui, & infructueuſe pour ſon maître. L'homme a ſu tourner à ſon profit la démarche du *cheval* : cet animal lui plaît par des ſervices importants ; il l'amuſe par ſa légéreté ; il le récrée par ſa ſoupleſſe ; il partage avec lui les dangers & la gloire des combats.

Mais touts les individus de cette eſpèce ne rendent pas le même ſervice : la nature a tellement varié leur démarche, qu'on ne ſauroit trouver deux *chevaux* dont les allures ſoient d'une égalité parfaite. Auſſi eſt-ce en raiſon de la perfection de leurs mouvements, que l'homme les deſtine aux emplois plus ou moins diſtingués. Mais comment établir la vraie règle de ces mouvements parfaits, ſi rarement raſſemblés dans le même ſujet ? ce ne peut être que par le raiſonnement fondé ſur des obſervations réitérées, d'après leſquelles on pourra ſe former un compoſé qui ſervira de modèle.

Digitized by Google

Je me garderai bien, pour définir ces mouvements, de prendre un *cheval* défectueux. Le plus beau & le meilleur ſera toujours celui que je propoſerai d'examiner : je lui ſuppoſerai toutes les perfections. C'eſt à l'écuyer à connoître la nuance des individus qu'il ſe propoſe de former.

A quelqu'uſage qu'on deſtine un *cheval*, on doit l'inſpecter méchaniquement : car ſi l'on ignore les reſſorts & toutes les machines que la nature emploie pour la progreſſion de cet animal, on ſera ſans ceſſe trompé. Le tact formé & entretenu par la routine, eſt incertain & aveugle, s'il n'eſt fondé ſur des régles fixes & conſtamment propoſées par la belle nature. C'eſt pour cela qu'il eſt ſi rare de trouver un bon connoiſſeur en *chevaux*. Les gens que l'intérêt attache à l'étude de cet animal, n'ont qu'un tact groſſier & ſouvent trompeur. Ils ont vieilli dans les écuries & dans les haras : la nature a ſans ceſſe frappé leurs yeux ; mais elle n'a jamais affecté leur raiſonnement ; un inſtinct d'habitude leur fait faire un choix capricieux d'un *cheval* dont les qualités leur ſont inconnues. Le bon choix eſt donc le réſultat d'un grand nombre de connoiſſances ; & le meilleur livre à étudier ſeroit une pratique réfléchie dans l'équitation. Si l'homme n'a long-temps ſenti les qualités des *chevaux*, il n'a qu'une idée confuſe du bon & du mauvais. Auſſi je ſuis perſuadé que les connoiſſances, en fait de *chevaux*, vont de pair avec les talents pour l'uſage de ces animaux. La pratique manuelle donne de la ſureté : on combine les qualités d'un individu, par les produits de tous ceux que l'on a connus.

On doit donc donner un ſoin extrême à l'étude des mouvemens du *cheval*. En traitant cette partie, je ſuppoſe le lecteur inſtruit dans l'équitation ; plus il le ſera, plus il ſentira la vérité de mes aſſertions.

Avant que d'entrer en matière, nous devons prévenir que toutes les allures naturelles ont cela de commun, que les jambes ſe meuvent dans le même ordre : la célérité des mouvements produit ſeule la différence que notre oreille y remarque ; car, par l'inſpection attentive, les yeux s'aſſurent de cet axiome phyſique. La nature, ſimple comme elle eſt, n'a pas employé pluſieurs moyens pour le même effet. Il eſt plus important que l'on ne croit de ſe convaincre, par l'examen, de ce que javance.

Une autre vérité, c'eſt que chaque animal marche le pas, ou quelqu'autre allure que ce ſoit, d'une manière différente. Une nuance imperceptible, qu'on apperçoit & qu'on ſent dans les individus nous empêche d'établir des modèles ſans défaut. Ainſi les caculs ſont trompeurs, ſi on prétend les donner pour exacts. Nous nous bornons à décrire ce en quoi les *chevaux* ſe reſſemblent ordinairement.

Du Repos formé par l'équilibre.

L'équilibre du *cheval* n'eſt réellement formé que dans cette ſituation des jambes, où elles partagent entr'elles le poids de l'animal & du cavalier. Alors toutes les ſurfaces des os des jambes ſe touchent & ſont placées les unes ſur les autres dans l'état naturel, & de la manière que la vue du ſquelette du *cheval* nous le fait connoître. Les muſcles de chaque extrémité ſont en un état pareil dans les quatre jambes. Nous ſuppoſons l'uniformité la plus complette : on ne voit aucune flexion quelconque ; & les lignes d'innixion de ces colonnes ſont parallèles. Cet accord ne ſubſiſte plus dès l'inſtant que l'animal penſe à ſe mouvoir : l'action & le repos ſont incompatibles ; il faut que la nature même trouble cet ordre, & qu'elle fixe à chaque jambe une fonction différente.

Obſervations ſur les extrémités antérieures du Cheval.

Je viens d'indiquer les mouvements naturels de la jambe de devant du *cheval*, tels que l'anatomie nous les fait connoître. Il eſt viſible qu'ils ſont communs lorſqu'ils ſuivent les actions de l'articulation par genou, qui eſt, à l'*humerus*, la ſeule qui puiſſe changer de ſituation & de diſpoſition. Les autres articulations ſont toujours les mêmes, & les différentes motions de la jambe viennent de l'humérus. C'eſt lui qui agit, ſoit que la jambe de dedans chevale ſur celle de dehors, ſoit que celle de dehors chevale ſur celle de dedans. C'eſt donc ſurtout ſon articulation que l'on doit perfectionner pour exécuter les leçons de l'équitation. Nous prouverons que ſes principaux mouvements s'opèrent par différents moyens qui reviennent toujours à-peu-près au même ; car tout les muſcles qui meuvent une articulation par genou, deviennent ſucceſſivement congénérés les uns aux autres. Dans toutes les actions ſans nombre que peuvent produire les articulations par genou, les mêmes muſcles travaillent, mais dans un ordre & avec des degrés de tenſion qui varient à l'infini.

Les mouvements ne ſe reſſemblent pas toujours, quoiqu'ils ſe paſſent dans des membres deſtinés aux mêmes fonctions. Une jambe peut avoir une motion différente de l'autre. Comme un *cheval* remue une articulation dans un autre ſens qu'un autre *cheval* : c'eſt une affaire de conformation, & ce ſont des exceptions aux loix générales de la nature.

Fonction des jambes du Cheval *dans ſa démarche ; répartition ſucceſſive des poids ſur chacune d'elles.*

Les quatre jambes chargées également ne ſe remueroient pas, ſi l'une d'elles n'étoit ſoulagée aux dépens des autres ; & celle-ci n'eſt ſoulagée que par des actions viſibles qui précèdent tout changement de lieu. Le mouvement étant une deſtruction du repos, il faut s'attendre que ce que nous venons d'obſerver ci-deſſus ſera anéanti ; & cela eſt néceſſaire : l'égalité de poids ſur les quatre jambes eſt un empêchement à leur motion. Celles qui ſeront dé-

Digitized by Google

chargées ont la facilité de se mouvoir les premières ; celles sur lesquelles le poids est reporté, sont plus long-temps attachées à la terre : la mobilité des corps est en raison de leur moindre poids.

Les jambes de devant n'ont d'autre fonction que de soutenir les poids dont elles sont chargées : elles ne peuvent les enlever. Les jambes de derrière peuvent au contraire recevoir un poids & le rejetter : leur construction leur donne cette faculté. Je développerai ce système & le méchanisme de cette action.

Les jambes de devant ne sont point destinées à servir d'appui principal dans les mouvements de l'animal ; celles de derrière sont employées à cet usage. L'appui principal ne peut être que sur les jambes de derrière, puisqu'elles seules peuvent se débarrasser de leur poids ; celles de devant feront donc soulagées. C'est par là que l'équilibre commence à être dérangé.

Soit donc le poids de chaque jambe pendant cet équilibre 10, les deux jambes de devant donneront 20, & les deux de derrière aussi 20.

D'abord les deux jambes de devant sont soulagées ; supposons que ce soit de 4 chacune, ce qui ne donne plus que 12 au lieu de 20. Ce poids est reporté sur les deux jambes de derrière, ce qui, au lieu de 10, donne 14 pour chacune de ces jambes.

Cela ne suffit pas ; car si les jambes de devant demeurent chargées également, elles doivent marcher également. Pour qu'il y en ait une qui soit plus libre que l'autre, elle doit encore être soulagée. Supposons donc que c'est la jambe droite de devant qui s'allège encore de 2 livres, reste 4 pour cette jambe. Que deviennent ces 2 livres que nous lui avons ôtées ? Elles ne peuvent pas se répartir également sur les deux jambes de derrière, car alors il se passeroit une action inutile sur celle qui marche la première. Ces 2 livres sont donc uniquement pour la jambe qui sert d'appui, qui, dans notre supposition, est la droite de derrière. Celle-là aura donc 16, sa voisine 14, la gauche de devant 6, & la droite de devant 4. Aussi verrons-nous que ces jambes agissent en raison de leurs poids : la plus légère partant la première. Considérons les actions de la nature, & prouvons la vérité de nos observations.

Premier Mouvement.

Que l'on examine un *cheval* quelconque avant qu'il se dispose à marcher, il enlève son col & sa tête, & la porte un peu en arrière. Le *cheval* le plus vigoureux aura ce mouvement le plus sensible. Dans quelque attitude que soit le cheval, ce mouvement de grandissement se fait toujours remarquer : dans l'état même du plus grand abandon, on l'observe, quoique très-peu complet. Lorsque le *cheval* est animé & qu'il prend de l'ardeur, ce mouvement est dans toute sa valeur. Jamais un *cheval* qui est bien constitué, & qui travaille avec action, n'aura la tête basse : il la porte très-haute ; & c'est ce qui lui donne de la fierté.

Ce mouvement dont je parle a des propriétés particulières. Pour les bien concevoir, on supposera que la tête, l'encolure, & le garot, forment un levier du second genre. L'appui sera au bas du garot : la résistance, qui est composée des épaules, des jambes, &c. correspondra au haut du garot : la puissance est au haut de la tête. La puissance seroit très-foible si la longueur de ce bras de levier ne surpassoit de beaucoup celui que l'on prend de la résistance à l'appui : le garot étant très-court, on voit que la longueur de la puissance est considérable. Ce levier ainsi défini, voici comme il agit.

Le haut de la tête de l'animal se porte en arrière. A la tête, sont attachés plusieurs muscles considérables qui font mouvoir les épaules, les jambes, &c. Les moindres notions anatomiques suffisent pour attester ces faits. Si la tête se porte en arrière, il ne peut pas se faire que des membres qui lui sont attachés, ne soient enlevés, parce que la construction du levier l'exige.

Il se présente ici une objection assez forte. Mais, dira-t-on, ce mouvement a-t-il à lui tout seul la force de charger le derrière, car vous ne pourrez décharger le devant sans que son poids soit reporté sur le derrière ; par quel méchanisme cela ce fait-il ?

Je réponds que la propriété de l'appui du levier est la solidité ; que si elle lui manque ; la pesanteur du levier & celle de ses poids ajoutés, dérangeront cet appui jusqu'à ce qu'il se trouve un obstacle invincible : c'est ce qui arrive ici. Le garot est appuyé aux vertèbres dorsales ; ces vertèbres sont flexibles : donc l'appui du levier les foulera successivement, & par-là l'appui sera reculé jusqu'aux hanches ; donc la résistance du levier se trouvera portée jusques sur les jarrets du *cheval*. C'est ainsi que cette partie est chargée par un méchanisme simple & qui dépend uniquement de la volonté du *cheval* de changer de lieu.

Ce fait existant, j'ai donc raison de prétendre que le premier acte de la volonté de l'animal produit, avant tout déplacement, un soulagement pour les jambes de devant.

Second Mouvement.

Cette première action ayant eu lieu, on voit entrer en contraction les muscles qui élèvent & portent en arrière l'une des deux épaules. Il n'est pas possible que l'épaule s'élève sans que le poids dont elle est chargée, lui soit ôté. Je conclus donc que cette opération soulage encore cette jambe. Pendant que ceci se passe à une épaule, nous ne voyons aucun mouvement à l'autre. Ne suis-je pas autorisé à dire que la jambe, du côté de laquelle ceci s'opère, est la seule soulagée.

Troisième Mouvement.

Enfin, nous appercevons, quoiqu'avec peine, une

Digitized by Google

une petite action dans les vertèbres dorsales & lombaires ; & la hanche, du côté où l'épaule a été enlevée, baisse considérablement : les articulations de toute cette jambe de derrière fléchissent un peu ; mais rien ne quitte terre. L'autre hanche a donc un degré d'élévation considérable de plus que la première. Qui pourra donc contester que cette première est la plus chargée, puisqu'elle semble fléchir sous le poids.

Observations sur les Mouvements précédents.

Plus le *cheval* veut mettre de vîteſſe dans ſon pas ; plus auſſi l'action de la tête & du col eſt conſidérable & vive : plus l'épaule eſt libre, & moins elle eſt chargée ; plus auſſi ſon mouvement eſt apparent, & plus ſon élévation eſt ſenſible. Un *cheval* pris dans les épaules, ou fatigué dans ſes membres ; ſera à peine appercevoir cette contraction de muſcles. Si la hanche ne baiſſoit pas, on pourroit aſſurer qu'elle n'eſt pas chargée du poids : plus elle baiſſe, plus elle eſt chargée. Auſſi dans un *cheval* ſur les épaules, les jambes de derrière ſemblent agir tout d'une pièce, & ſans aucune flexion.

Tels ſont les actes qui précèdent le déplacement de la première jambe.

De l'appui ſur les jambes.

Cette démonſtration nous prouve que le poids eſt reporté ſur le derrière ; que par conſéquent le devant ne donne qu'un ſoutien qui empêche les chûtes. Je dis, de plus, que l'appui de toute la maſſe ne ſe peut faire que ſur une jambe de derrière ; & que cette jambe eſt celle du côté de la jambe de devant qui part la première.

Ordre des Motions des jambes.

L'ordre dans lequel ſe meuvent les jambes, prouve ma propoſition. Le *cheval* agiſſant à droite, la jambe droite de devant s'avance la première ; la jambe gauche de derrière ſe porte enſuite en avant ; la gauche de devant fait ſon mouvement ; enfin, la droite de derrière quitte la dernière le terrein, & marche à ſon tour.

Dans l'action, nous remarquons que la répartition des poids change dès qu'une jambe a fait ſa fonction & qu'elle eſt poſée. Il eſt certain que cette jambe-là eſt plus chargée que celle qui eſt en l'air, parce que la maſſe tend à s'appuyer deſſus en partie. Je dis en partie ; parce que tout *cheval* qui ſe ſoutient ne s'abandonne pas ſur cette jambe lorſqu'elle tombe ; mais par l'effort de ſes reins, il la ménage, & ne s'appéſantit pas deſſus. Ainſi dans la démarche, quoique les jambes ſoutiennent alternativement le devant, & que cela varie la quantité de leurs poids, cependant cela ne change rien à l'ordre établi, parce que l'allure eſt formée d'un nombre de pas entrelacés, qui n'ont qu'une même formation. Le *cheval* prend indifféremment l'une ou l'autre jambe de derrière pour ſon plus grand appui ; ainſi il part également à droite & à gauche. Peu de choſe le détermine s'il eſt ſain & net par-tout. S'il eſt douloureux dans quelque partie, qu'il n'ait pas une force ou une ſoupleſſe égale dans les deux côtés, il aimera de préférence à partir du côté où il eſt le plus vigoureux. On n'oubliera pas qu'il s'agit ici du *cheval* dans l'état de nature.

Tant que la jambe de derrière eſt chargée, le reſte eſt léger, & elle n'eſt déchargée que par le mouvement qui lui eſt propre : donc tant qu'elle n'a pas remué, les autres n'ont d'autre maſſe que celle qui leur eſt reſtée après les mouvements qui précèdent la marche. Mais cette jambe, en partant la dernière, ſe décharge ſur ſa voiſine, qui, à ſon tour, devient point d'appui dans la formation du ſecond pas. Les deux jambes de derrière deviennent donc alternativement le principal appui du *cheval* dans la continuité de l'allure. Cependant on doit en excepter le galop dans lequel le *cheval* conſerve l'appui qu'il a choiſi, juſqu'à ce que quelque cauſe interverriſſe l'ordre de ſa progreſſion.

Le méchaniſme de ce rejet de poids d'une jambe ſur l'autre, eſt intéreſſant ; & comme il peut fournir de grandes lumières pour l'uſage du *cheval* dans l'équitation, je vais donner la théorie du reſſort, par laquelle on jugera plus ſûrement des actions des jambes de derrière. Car je prétends que l'action par laquelle ces jambes portent la machine en avant, comme l'a penſé M. de Buffon, & d'accord avec lui, le plus grand nombre des écuyers, eſt exécutée par la compreſſion & l'extenſion du reſſort qui exiſte dans les jambes de derrière ; &, par une ſuite de ce principe, je nie qu'il y ait aucune élaſticité dans les jambes de devant.

Ceci doit ſervir à réfuter le ſiſtème de ceux qui, entendant mal l'expreſſion *mettre le cheval ſur ſes quatre jambes*, croient que, pour exécuter leur principe, les deux jambes de devant dans l'action doivent porter la moitié de la maſſe. Siſtème démenti par la nature & par l'uſage du *cheval*, que notre propre inſtinct & notre ſureté nous font déſirer très-léger du devant.

Application de la Théorie du Reſſort à la jambe de derrière du Cheval.

Le reſſort, en tant qu'il eſt machine, eſt de toute forme & de toute matière. Ses propriétés eſſentielles ſont de changer de forme & de poſition par la compreſſion de quelque force étrangère, & de tendre à ſe remettre dans ſon état naturel dès que les cauſes n'agiſſent plus.

Pour notre commodité, nous conſidérerons ici la machine ſous la figure d'un angle formé par la réunion de deux branches. Aſſurément la jambe poſtérieure du *cheval* nous offre bien l'idée d'un reſſort, ſur-tout ſon jarret. Les ligaments & les tendons qui affermiſſent ſes articulations, les rendent

Digitized by Google

très-élastiques. Pénétrons dans le méchanisme du reſſort, & cherchons des motifs de le comparer au jarret du *cheval*.

Nous diſtinguons dans le reſſort angulaire, ſon ſommet, ſa réſiſtance, & ſa puiſſance. J'entends par ſommet, le point où les deux branches ſe réuniſſent; par réſiſtance, l'objet inébranlable qui appuie le reſſort; par puiſſance, le poids qui eſt deſtiné à le comprimer.

Le jarret eſt proprement le reſſort renfermé dans la jambe de derrière; les autres os qui l'accompagnent ſont deſtinés à d'autres uſages, & cependant concourent à former les branches du reſſort: la compreſſion eſt faite par le poids du corps: la terre eſt l'appui ferme qui le ſoutient.

Le corps, placé à l'oppoſite de la réſiſtance du reſſort, tend par ſon poids à rapprocher ſes deux extrémités. Nous voyons dans le *cheval* que, dès l'inſtant qu'une de ſes jambes de derrière eſt chargée de la maſſe de ſon corps, toutes les articulations ſe fléchiſſent, & notamment le jarret.

L'action ou la force avec laquelle un reſſort eſt comprimé, eſt la meſure de celle avec laquelle il ſe détend. Ceux qui obſerveront la flexion des membres du *cheval*, reconnoîtront que plus il y a de lenteur dans le chargement, plus il y en a dans la détente.

La direction dans laquelle la maſſe charge le reſſort, eſt la même que celle dans laquelle il ſe détend. C'eſt pour cela que dans les allures les plus vîtes du *cheval*, la jambe qui ſert d'appui tombe obliquement ſous le ventre: & quoique dans les grandes courſes nous voyons les quatre jambes étendues & fort éloignées du centre de gravité, cependant dans le moment de la foulée, les jambes de derrière ſont ſous le ventre; ſans cela il ſeroit impoſſible que le *cheval* pût avancer. Nous voyons auſſi que tout *cheval* dont les hanches traînent, n'avance pas, & que ſon appui ſe fait loin du centre de gravité.

La réſiſtance du reſſort doit être inébranlable: ſi elle ne l'eſt pas, le reſſort perd de ſon action, parce qu'il déplace dans le choc une quantité plus ou moins grande de matière. Ainſi le *cheval* a moins de facilité à courir dans le ſable que ſur un terrein ferme.

Il n'eſt pas néceſſaire que toute l'élaſticité du reſſort ſoit employée, ni qu'il ſoit toujours bandé: on peut aiſément varier ſes effets & ménager ſes facultés. La pratique nous apprend qu'on peut aſſeoir plus ou moins les *chevaux*. Il y a des degrés dans la compreſſion: le bon ſens, l'intérêt, & la conſervation de l'animal, exigent que nous ne la pouſſions pas à l'extrême.

Si le corps qui comprime un reſſort, retombe ſur ce reſſort après la première réaction, certainement le reſſort agira comme à la première fois.

Lorſque le *cheval* a pris ſon appui ſur une jambe de derrière, & que cette jambe ayant fait ſon action, vient à ſe replacer dans la même direction, je dis que la maſſe venant encore à la charger, le reſſort ſe trouve comprimé de nouveau, & l'allure ſe perpétue.

L'égalité qui règne entre la détente & la nouvelle compreſſion d'un reſſort, produit la communication mutuelle d'un mouvement uniforme: le *cheval* a une cadence réglée lorſque l'action de ſes jambes de derrière & celle de ſa maſſe ſont égales à tous les pas.

Pluſieurs reſſorts égaux & rangés à côté les uns des autres, n'agiſſent pas plus, à force égale, qu'un ſeul. C'eſt auſſi pourquoi dans la jambe de derrière du *cheval*, il n'y a qu'un ſeul reſſort, qui eſt le jarret, les autres articulations ne pouvant d'elles-mêmes s'étendre, les muſcles extenſeurs étant deſtinés à cette fonction.

La diſpoſition des articulations des jambes poſtérieures du *cheval*, nous préſente des angles externes oppoſés; & cela étoit néceſſaire pour la flexion des os de ces membres les uns ſur les autres. Nous répétons que le ſeul reſſort de ces articulations eſt le jarret. Auſſi eſt-il compoſé tout différemment des autres. Car dans les articulations ordinaires, il n'y a que deux têtes d'os; ici, il y en a ſept, rangés en deux couches. Comme leurs ſignes ne ſont point régulières, je penſe qu'ils admettent un certain eſpace entr'eux, & un interſtice rempli par des matières qui cèdent plus aiſément que ces oſſelets qui ſont extrêmement durs. Le centre de la compreſſion eſt donc vraiment le jarret, parce qu'il eſt le centre de l'action occaſionnée par le poids du corps & par la réaction du terrein. Ces deux puiſſances oppoſées font refluer vers le centre toutes les particules de matière qu'elles preſſent des deux côtés; & ces matières tendent à détruire tout le vuide qui pourroit s'y trouver. La matière enaſſée à un certain point, ne peut plus être contenue dans des bornes ſi étroites; & elle cherche à ſe mettre à l'aiſe, & à regagner les endroits d'où elle avoit été déplacée imperceptiblement. C'eſt l'effet de cette opération qui oblige la jambe de derrière à quitter terre, parce que le reſſort étant détendu par en haut, toute la réaction du terrein revient ſur lui & le fait ſauter.

La conſtruction du jarret favoriſe toute cette théorie. Une multitude de tendons & de ligaments le fortifient, & retiennent dans un ordre & un arrangement forcé tous ces os du jarret, qui, ne pouvant s'échapper, en deviennent encore plus élaſtiques. Les deux couches des os du jarret repréſentent un trapèze dont le petit côté eſt dans le pli du jarret. Malgré leur dureté, leur compreſſion n'eſt cependant pas infinie, à cauſe des parties molles & des vaiſſeaux qui les accompagnent: d'ailleurs les ligaments & les tendons ont une quantité de cohérence qui n'eſt pas invincible.

Il faut ſavoir que pendant la compreſſion des os du jarret, il ſe paſſe à ſa pointe une action toute différente; car le poids & l'effort de toute la maſſe tendent à écarter les deux branches de l'angle, &

Digitized by Google

à détruire leur union. Ainſi il eſt avantageux, pour la conſervation de cet organe, que la compreſſion ne l'emporte pas ſur la cohérence : il s'enſuivroit une deſtruction du reſſort. Si au contraire le poids eſt modéré, le reſſort ſe débande avec vigueur, & chaſſe le corps en avant.

La diſpoſition, ou plutôt la direction dans laquelle le jarret & toute la jambe reçoivent le poids, eſt la même que celle dans laquelle il eſt rejetté. Connoiſſant cette ligne, on fait le chemin que décrit le *cheval* : s'il peſe perpendiculairement ſur le reſſort, il ſera chaſſé de même. Dans les allures raſſemblées, trides & raccourcies, le mouvement ſe fait de bas en haut, parce que le reſſort & toutes les articulations ne ſe déploient pas en entier ; mais dans les allures plus étendues, il y a encore le mouvement d'arrière en avant, produit par la tête du fémur qui pouſſe ſa cavité dans cette direction. Ainſi le *cheval* décrit une parabole avec tout ſon corps ſi l'allure eſt vive, ou ſeulement avec la partie déplacée lorſqu'il marche lentement.

Je crois avoir démontré que la jambe de derrière agit comme un reſſort, & par là jouit de la faculté de pouſſer toute la maſſe en avant. Je vais à préſent démontrer que la jambe de devant a des uſages différents.

Les jambes de devant deſtinées uniquement à ſoutenir la maſſe.

S'il y avoit reſſort dans les jambes de devant, le centre de l'action devroit ſe paſſer dans le genou, par l'eſpèce d'analogie qui ſe trouveroit entre ſes oſſelets & ceux du jarret. Mais je dis que les genoux ne ſont pas élaſtiques comme les jarrets, par l'ordre différent qu'ils conſervent : car ils ne pourroient être comprimés que d'une manière très-égale, moyennant quoi il n'y auroit pas de déplacement de matière ; & dans le choc faute de déplacement, il n'y a pas de rétabliſſement.

Je ſuppoſe que par leur conſtruction les genoux ſoient élaſtiques : pour comprimer un reſſort, il faut une puiſſance ; & nous avons obſervé que l'action qui précède tout mouvement d'une jambe, eſt la contraction des muſcles de l'épaule, qui, en la ſoulageant, ôtent le poids & la puiſſance ; en ôtant la puiſſance, ils anéantiſſent la réſiſtance, & par là il eſt évident que la propriété du reſſort eſt détruite. De plus, admettons qu'une grande partie de la maſſe porte ſur le devant : qu'en arrive-t-il ? que les jambes fléchiſſent & ſuccombent ſous le poids, parce qu'étant dans une poſition droite, & n'ayant aucun angle fixé & arrêté par des ligaments, il y a un dérangement dans leur ſituation qu'elles ne peuvent rétablir d'elles-mêmes, parce qu'elles n'ont pas la cohérence des jarrets. Cet ordre étant une fois détruit, la jambe de devant ne ſert plus à rien tant qu'elle eſt dans cet état, tandis que le jarret ſe rétablit de lui même.

La plus grande différence que je trouve dans ces deux organes, c'eſt que la compreſſion du genou eſt toujours la plus grande dans la ſtation ; celle du jarret, au contraire, eſt la moindre poſſible : & que de plus toutes les actions tendent à ſoulager le genou, & à charger les jarrets. Je crois donc être fondé à croire que les jambes de devant ne portent pas, dans l'action, un poids égal à celui des jambes de derrière, & à prétendre qu'elles ne peuvent pas rejetter le poids dont elles ſont chargées, mais qu'il leur eſt dû par d'autres organes.

Il n'y auroit aucune ſureté à l'animal à porter ſur ſon devant ; car il détruiroit l'organiſation de ſes jambes, & feroit ſans ceſſe des efforts pour ſe préſerver des chûtes : cela eſt bien évident dans les deſcentes. D'ailleurs comment pourroit-il ne pas détruire le mouvement de ſes épaules : toute leur attache conſiſte dans des muſcles que le poids continuel ſur les jambes de devant extendroit & relâcheroit même avec douleur : ces muſcles perdroient leur jeu & leur mobilité, & l'épaule ſeroit fixe & ſans aucune action.

Pour être entièrement convaincu de cette aſſertion, appellons l'art à notre ſecours, & voyons la différence des *chevaux* abandonnés ſur leurs jambes de devant. Leurs épaules ſont immobiles ; leurs jambes ſont arquées ; leur maſſe eſt ſans appui ſolide ; & leur démarche lente, incertaine, traînante, & ſans aucune vivacité. Ceux au contraire qui ſont accoutumés à ſe ſervir de leurs jarrets, ont des épaules brillantes, la marche sûre & noble, & une cadence harmonieuſe. Enfin nous voyons que la plus grande partie des *chevaux* qui ont du ſervice, ſont ruinés dans leurs jarrets, quelles qu'aient été les fonctions auxquelles ils ont été deſtinés ; tandis que les genoux ne ſont preſque jamais attaqués : preuve inconteſtable qu'ils ne ſont point faits pour ſoutenir des efforts.

Les jambes de devant ſont donc uniquement deſtinées à ſoutenir le corps lorſqu'il retombe : mais elles ne le ſoutiennent que tant qu'elles ſont ſans flexion ; comme une canne n'eſt un appui ferme que dans ſa ſituation droite.

Direction de la ligne d'innixion des jambes du cheval *en mouvement.*

L'examen du ſquelette, & même ſa connoiſſance parfaite, ſont d'une grande utilité pour celui qui veut connoître le *cheval* : comment pourroit-il autrement juger de la bonne ou de la mauvaiſe attitude des jambes de l'animal ? Ce n'eſt pas ſeulement la deſcription de la charpente animale qu'il lui importe de ſavoir de mémoire ou autrement, ſes yeux doivent encore être exercés à juger les jambes d'après un examen réfléchi.

Le *cheval* varie preſque ſans ceſſe la poſition de ſes jambes, mais nous le ſuppoſons abſolument en repos. S'il porte également ſur les quatres jambes, toutes les ſuperficies des os ſeront logées, & leur appui ſera bien formé. Cet appui n'a lieu que dans

Digitized by Google

un point très petit, parce que les os à leur extrémité sont convexes, concaves, irréguliers, très-polis & glissans; & la pression de toutes les parties des os est nécessaire, afin que la ligne d'innixion les traverse tous: par là il se forme une colonne très-ferme.

Il est bien rare que dans l'état naturel, le *cheval* se place ainsi sur ses quatre jambes: ordinairement il y en a quelqu'une dont la ligne d'innixion n'est point perpendiculaire. Si c'est un défordre dans l'harmonie de ces organes, qui occasionne ce défaut, il est souvent difficile d'y remédier; quelquefois le *cheval* par négligence se campe mal; alors la jambe mal posée contribue peu au soutien du corps.

Lorsque le *cheval* est en mouvement, la jambe qui reste à terre reçoit une inclinaison, s'enforce qu'elle s'éloigne insensiblement de la perpendiculaire de son appui: elle perd alors de sa force de soutien, & cela doit être. Dans le poser du pied, si elle retomboit avec cette obliquité, elle seroit mal placée, parce que son appui ne se faisant pas dans la perpendiculaire, elle ne serviroit à rien, toutes les têtes des os étant déplacées. Aussi lorsque le *cheval* est abandonné & pousse en avant sans observation de principes, il court de grands risques. Dans une allure soutenue, le terrein qu'il embrasse est moindre; ainsi il peut placer ses jambes dans une ligne perpendiculaire d'innixion. C'est donc là la règle certaine pour juger de l'état d'équilibre du *cheval*.

Les jambes de derrière ne peuvent pas être considérées de même, mais relativement à la propriété du ressort que nous leur avons attribué. Nous sçavons que plus un corps est en équilibre sur un appui, moins sa pesanteur se fait sentir sur cet appui. Ainsi plus il y aura de masse hors la perpendiculaire tirée de la cavité cotiloïde à la base de la jambe, plus la jambe sera en force. L'expérience nous le prouve. Qu'un *cheval* soit bien rassemblé & pousse en avant: dans cette attitude certainement il sautera, ce qu'il ne sera pas si la jambe n'est pas placée obliquement sous le ventre.

Les jambes de derrière ne sont pas situées sur une ligne perpendiculaire; la nature a mieux ménagé ses ressources. Ces jambes se raprochent à mesure qu'elles sont éloignées de la hanche du *cheval*; elles sont cambrées: la seule vue peut en convaincre. Enforte que par là l'animal a moins d'efforts à faire, moins d'espace à parcourir, pour rejetter la masse d'une jambe sur l'autre; & de plus leur appui est plus près de la ligne de direction du *cheval*.

Le *cheval*, en marchant, dénote sa vigueur & son soutien naturel par une position de jambes telle que nous l'avons expliquée. S'il est las, ou que quelque membre lui fasse sentir de la douleur, il le dénotera en dérangeant son attitude: la pesanteur de la masse entrainera les jambes, & il ne cherchera point à les disposer comme elles sont dans son état de vigueur & de gaieté.

Je recommande sur toutes choses d'observer les bonnes natures de *chevaux*, & de bien sentir toutes leurs attitudes: elles doivent passer sous le travail de l'artiste. Si tous les *chevaux* étoient bons, il auroit peu à faire. Le contraire se trouve: &, afin qu'il puisse donner une bonne attitude à un mauvais *cheval*, il est important qu'il sache au vrai les fonctions de tous ses membres, & les raisons que la nature lui fournit de préférer les bonnes situations d'un *cheval*.

Si on a conçu & bien senti les principes précédents, on pourra, je pense, sur-tout si on a de l'habitude, juger sainement du méchanisme d'un *cheval* qu'on voudroit examiner.

De la conformation du cheval, *démontrée par l'usage de ses membres.*

En vain a-t-on voulu assujettir à des règles fixes & invariables les belles proportions du *cheval*; envain les a-t-on circonscrites dans des bornes arbitrairement posées: la nature, quoique constante, ne fait rien qui se ressemble également; ainsi on chercheroit inutilement deux *chevaux* semblables: ce n'est donc pas avec la règle & le compas à la main, qu'on peut se flatter d'acheter de bons *chevaux*. L'examen raisonné des membres de l'animal, & la connoissance des proportions méchaniques qu'exigent leurs opérations, sont les seules règles à prescrire: c'est à la justesse du tact, à l'habitude instruite de l'acheteur, qu'il appartient de comparer tous les membres, & d'en juger le résultat.

Aucun de ceux qui ont traité jusqu'à présent de la connoissance des *chevaux*, n'a envisagé l'animal méchaniquement; tous n'ont donné que des notions obscures, fruit de leur pratique plutôt que de leurs connoissances physiques. Considérons l'usage des membres en méchaniciens: les loix de la mechanique nous donneront des principes généraux d'une grande utilité dans le choix des *chevaux*.

Tout le monde sait que la taille des *chevaux* varie autant que les individus. Les mêmes proportions se trouvent ou peuvent se trouver dans un grand & dans un petit *cheval*. Comme il faut cependant choisir une nature qui puisse nous servir de modèle, je crois que nous devons considérer le beau *cheval* de guerre comme celui qui peut remplir nos vues. La préférence que je lui donne, vient de ce qu'il doit avoir les trois allures naturelles les meilleures possibles, afin qu'il puisse servir utilement l'officier qui le monte. Les autres *chevaux*, destinés à des usages moins universels, ont une allure différente & d'adoption, qui résulte aussi de quelques variétés dans la conformation. Je parlerai donc en général du *cheval* d'escadron: c'est lui que je propose comme devant être le plus accompli dans ses mouvements naturels.

Digitized by Google

Le corfage du *cheval* bien proportionné, eſt d'un cinquième plus long qu'il n'eſt élevé. Ainſi il ne pourra être conſidéré comme formant une figure parfaitement quarrée ; mais bien comme un quarré long.

Je partage ce quarré long en trois quarrés parfaits, ce qui me donnera une longueur de corps moyenne entre un corfage trop long & un corfage trop court. Le premier quarré contient les épaules, & eſt terminé par une perpendiculaire abaiſſée de l'extrémité inférieure du garot. Le tronc ſera enfermé par cette ligne, & par une autre perpendiculaire abaiſſée à la dernière des côtes : c'eſt aſſez la proportion ordinaire. Cependant il y en a qui, ſans être conformes à cette règle, ne ſont ni moins belles ni moins bonnes : mais celle-ci ſemble produire les plus beaux effets.

Quant aux proportions particulières des autres membres, il eſt impoſſible de ſe fixer à aucune, parce que les bons *chevaux* ſont ſi différenciés, que ſi on vouloit les réduire à une ſeule claſſe, on feroit bien ſouvent trompé. Il faut donc chercher le détail de chaque partie, connoître le rôle qu'elle joue dans la motion de l'animal ; enſuite laiſſer à l'écuyer le ſoin d'en former un total convenable à ſes deſſeins. Je ne puis comprendre les raiſons qu'on a d'adopter une tournure de *cheval*, & de fixer d'après elle les règles de la bonne proportion.

De la Tête & de ſes différentes parties.

Il eſt fort indifférent pour les mouvements de l'animal, que les organes extérieurs qui ornent ſa tête ſoient eſpacés & ſitués d'après un certain ordre fixe & conſtant ; pourvu que ces organes ſoient bien conſtitués, & que leurs fonctions ſe rempliſſent bien, leur beauté ou leur laideur importe peu : c'eſt une affaire de convention. Telle tête eſt belle à Paris, qui à Naples ſera très-laide. Il n'en eſt pas de même de ſon volume.

Une tête trop conſidérable par rapport à la force des muſcles deſtinés à la mouvoir, a une tendance continuelle à tomber, & ſe ſoutient difficilement : défaut bien contraire à l'action première de l'animal qui ſe diſpoſe à marcher. L'exceſſif poids de la tête rend le *cheval* lourd dans ſa démarche ; ſes jambes de devant en ſont fatiguées ; & il eſt peu en état de former l'équilibre artificiel de l'équitation.

Une tête trop petite ſeroit plus avantageuſe pour faciliter les bons mouvements de l'animal. Le ſeul défaut qu'elle auroit, ne ſeroit que contre les règles du goût. Certainement ſa légéreté la feroit rechercher ſans le préjugé des proportions. Le ſeul rapport utile à conſidérer eſt celui de l'encolure & de la tête : une petite tête & un gros col, ſeroient d'une bonne proportion ſans être belle : une groſſe tête, & une encolure mince, ſeroient ridicules & de mauvaiſe conformation.

Une tête courte & groſſe eſt défagréable à voir, & peut ne pas nuire à l'harmonie des mouvements. Une tête longue, ſi elle eſt légère, ne nuit qu'aux yeux du ſpectateur.

Pour peu qu'on connoiſſe l'oſtéologie du *cheval*, on verra qu'il eſt impoſſible que, dans la bonne conſtruction de la tête & du col, la tête tombe perpendiculairement, & qu'on puiſſe abaiſſer une perpendiculaire du front au bout du nez. Cette ligne ne peut être qu'oblique, j'en appelle à l'inſpection du ſquelette. Il ne ſeroit pas à deſirer que l'animal fût conſtruit comme on l'a prétendu. Comment auroit-il été poſſible de perfectionner ſes actions par l'art, ſi la nature nous avoit refuſé le premier moyen, l'attitude oblique de la tête ſur l'encolure ? Je ſais que quelques *chevaux* ont cette direction perpendiculaire, mais c'eſt un défaut nuiſible à l'art ; & elle ne part point de l'attache de la première vertèbre avec la tête, parce qu'elle eſt toujours la même, mais de l'attache de la première vertèbre avec la ſeconde nommée *axis*. Celle-ci eſt quelquefois plus haute que dans la belle conformation ; c'eſt ce qui donne l'attitude de la tête encapuchonnée. D'autres fois elle eſt plus baſſe, & cela force le *cheval* de porter au vent : du moins c'en eſt une cauſe naturelle ; car dans le travail, ce défaut, lorſqu'il arrive, provient d'ailleurs.

Le front un peu arrondi ne ſemble le mieux fait ; les vifcères du cerveau y ont un eſpace ſuffiſant pour ſe loger ; & ils peuvent alors être dans la proportion requiſe par la nature. On a remarqué que les *chevaux* dont le front étoit plat, étoient quinteux.

La grandeur ou la petiteſſe des yeux n'eſt pas une raiſon d'excluſion, ſi d'ailleurs ils ſont bons. Il faut être anatomiſte pour les bien examiner. Je dirai ſeulement ici que ſouvent un œil paroît bon, & cependant eſt ſujet à des maux fâcheux. On aura ſoin, en le viſitant, d'obſerver que les paupières ſe joignent bien ſi elles ſont ferrées ; quelqu'intervalle entre elles, ou quelques rides qu'on y remarqueroit, ſeroient de mauvais ſignes. On verra ſi les yeux ſont bien unis, & ſi on ne voit pas deſſus quelques filets de mucoſité, ce qui prouveroit une mauvaiſe vue. Il eſt bon auſſi de faire attention ſi la paupière inférieure eſt mince & collée ſur l'os, & ſi cet os eſt enfoncé ; cela déſigneroit un œil dépourvu de nourriture & ſujet aux incommodités.

Les naſeaux ne ſont rien aux mouvements : qu'ils ſoient larges ou petits, cela eſt peu important pour nous.

Quoique la bonté de la bouche du *cheval* dépende moins de la conſtruction de cet organe que de bien d'autres cauſes, il eſt cependant utile de ne pas négliger ſa forme ; c'eſt quelquefois un acceſſoire dont on peut tirer bon parti. Une bouche trop fendue eſt difficile à emboucher ; la gourmette remonte tou ours, & les plus grands ſoins ſuffiſent à peine pour la faire tenir en ſon lieu. Une

Digitized by Google

petite bouche eſt plus commode. Le milieu eſt déſirable entre ces deux extrêmes.

Les barres ſont l'organe immédiat ſur lequel l'homme travaille. Avec le temps & de bonnes leçons on peut donner de l'appui à toutes ſortes de bouches. Mais celles qui ſont bien conſtruites ſont plus traitables. Les barres ſont l'os de la mâchoire inférieure dans l'endroit où elle eſt dépourvue de dents. Elles ſont couvertes du périoſte & du prolongement des gencives. Il y a peu de ſenſibilité dans la partie charnue. L'expérience nous prouve que les *chevaux* dont la barre eſt recouverte avec trop d'épaiſſeur, ſont durs à la main; du moins à ne conſidérer pour rien dans ce cas, ce que l'équilibre & la ſouplesſe fourniſſent à ſon obéiſſance. La raiſon en eſt que le mors ne peut exciter de ſenſation au périoſte qui par lui-même eſt ſi ſenſible. Les barres peu recouvertes ont une qualité contraire: le mors preſſant ſans ceſſe le périoſte, l'affecte douloureuſement. La rondeur de l'os, ainſi que ſon tranchant trop conſidérable, ſont des vices de conformation qui tendent à produire ces deux effets.

Je crois donc qu'il eſt à propos de chercher des barres bien faites, & qui ne ſoient ni trop rondes ni trop tranchantes. Le mors pourra occaſionner, avec le ſecours de la main de l'homme, une preſſion indifférente, mais ſuſceptible d'occaſionner du plaiſir ou de la douleur au *cheval*.

La langue trop épaiſſe déborde les barres & intercepte toute l'action du mors. C'eſt un défaut conſidérable, & il eſt à ſouhaiter que cet inconvénient ne ſubſiſte point dans un *cheval* deſtiné à être dreſſé à fond. La langue petite & mince laiſſe tout l'uſage du mors.

La barbe eſt formée par la partie poſterieure des os de la mâchoire inférieure: elle eſt recouverte d'une peau & de très-peu de chair. Si elle eſt ſéche, elle eſt facile à lacérer, & les gourmettes ordinaires la bleſſent; mais il eſt poſſible d'approprier une gourmette convenable à cette ſenſibilité. Si la barbe étoit ronde & charnue, l'animal ſeroit peu affecté de la preſſion de la gourmette, & elle rouleroit toujours, ce qui nuiroit à la fixité de l'appui.

Les lèvres minces ſont les plus avantageuſes, parce qu'elles ne couvrent pas les barres & ne ſont pas un obſtacle à ſa preſſion.

Il eſt utile de connoître exactement la forme de la ganache: car on ne peut comparer ſans avoir déja longtemps obſervé. Une ganache ſerrée eſt un grand obſtacle à la belle attitude de la tête du *cheval*. La partie ſupérieure de ſon goſier ſe place dans le canal qui ſépare les deux os de la mâchoire; plus il eſt évidé, plus le *cheval* eſt aiſé à placer. L'animal ſe fatigue lorſqu'il y a défaut d'ouverture. D'ailleurs que la ganache ſoit groſſe, charnue, &c. c'eſt un petit défaut pour l'équitation: cependant la maſſe trop forte augmente le poids de la tête.

CHE

De l'Encolure.

L'encolure eſt le bras ſupérieur d'un levier, qui, comme nous l'avons dit, enlève par ſon jeu le poids du devant du *cheval*. L'encolure longue ſera donc la meilleure, la longueur d'un bras de levier donnant de la valeur à ſa puiſſance. Elle ne ſera point trop épaiſſe, parce qu'elle ſeroit un poids très-lourd à porter pour les jambes, & que le *cheval* la ſoutiendroit plus difficilement. Si au contraire elle eſt mince & bien effilée, mais cependant en proportion avec la tête, elle ſera légère, & ſon action tendra toujours à ſoulager le devant. L'encolure peut être ferme quoique mince: les muſcles dépouillés de graiſſe ſont plus fermes & plus légers, que lorſqu'ils ſont enveloppés de cette matière.

Il eſt à ſouhaiter que l'encolure parte bien du garot en s'élevant & en s'arrondiſſant un peu en montant, ſans cependant être rouée, ce qui eſt une forme auſſi peu eſtimée aujourd'hui qu'elle étoit recherchée des anciens. Dans l'encolure rouée, la tête ne ſe porte point en arrière, &, ſans cette action, le *cheval* ne peut ſe grandir & enlever le devant. L'encolure ainſi élevée naturellement eſt toujours prête à ébranler l'animal, & favoriſe ſa progreſſion; car dans notre travail nous cherchons à placer la tête, de ſorte que de l'oreille du *cheval* on puiſſe abaiſſer une perpendiculaire à la pince du pied qui eſt poſé. Si cette attitude eſt naturelle, c'eſt une grande peine de moins.

L'encolure de cerf eſt celle qui, dans ſa partie antérieure & inférieure, fait obſerver une ſaillie conſidérable, & à la partie poſtérieure, au-deſſus du garot, un eſpéce d'enfoncement. Tout *cheval* conſtruit ainſi eſt léger du devant, mais ſans appui: & on a bien de la peine à le dreſſer, parce que l'encolure n'appuie pas ſur le garot, & que les vertèbres, ne ſe touchant point dans toutes leurs ſurfaces, ne peuvent ſe ſoutenir les unes les autres; l'action du levier eſt interrompue: auſſi ces ſortes de *chevaux* ne ſont bons qu'à courir.

L'encolure courte n'a pas un jeu aſſez étendu; elle enlève difficilement le devant; elle eſt ordinairement groſſe, & d'un poids conſidérable pour les jambes de devant.

Enfin on ſe rappellera qu'il eſt bon d'examiner ſi les formes des deux côtés de l'encolure ſe correſpondent bien. Si les muſcles qui la compoſent produiſent des gonflements & des cavités. Si elles n'étoient pas pareilles des deux côtés, le col ne ſe plieroit pas également à droite comme à gauche. On ne trouve que trop de *chevaux* ſujets à cette irrégularité.

Du Garot.

Un beau garot paroît uni au col & en être un prolongement; il eſt bien reſſorti, peu de chair le recouvre; il ſurmonte de beaucoup l'angle ſupérieur de l'omoplate; enfin il s'étend fort avant

Digitized by Google

sur le dos. J'ai toujours observé que les *chevaux* qui ont de la légéreté, ont un garot très long. On se souvient que son extrémité inférieure est l'appui du levier que nous avons imaginé. Il est hors de doute que si cet appui avoisine le centre de gravité du *cheval*, le poids qu'il supportera sera plus aisé à enlever. J'ai vu aussi que ce point étoit à-peu-près le milieu du corps dans les *chevaux* de qualité : cependant cela n'est pas général ; mais j'augurerai toujours bien d'un *cheval* qui a cette proportion.

Du Poitrail.

Le poitrail doit être assez large pour contenir des viscères bien constitués, & pas assez pour former un volume trop considérable pour les jambes de devant ; cela augmenteroit la difficulté de l'enlever du devant ; & il ne s'accompliroit que par l'effet d'un bon rein & de bonnes hanches.

Des Epaules.

L'épaule est une des parties de l'animal qu'il est le plus important de connoître. L'épaule, comme on doit le savoir, est composée de l'omoplate, dont le jeu est toujours accompagné de celui de l'humerus qui lui est uni.

L'omoplate ne doit pas être trop longue ni trop volumineuse. Trop longue, son attache avec l'humerus seroit très-basse, & ses mouvements seroient plus lents : d'ailleurs le volume trop considérable de cet os chargeroit les jambes de devant. Elle ne doit pas non plus être courte ; son mouvement seroit borné. Trop étroite, elle donneroit trop peu d'attache aux muscles qui la meuvent : trop grosse, elle seroit lourde & difficile à mouvoir par des muscles médiocres.

L'omoplate trop serrée contre la poitrine ne peut se porter aisément en avant : ses muscles sont trop courts & trop comprimés.

Il est donc utile pour la bonne progression & pour l'accomplissement de tous les mouvements naturels, que l'omoplate ne soit point trop serrée, que son volume soit médiocre, ses actions faciles & libres, & ses muscles médiocrement gros. Il en est de même de l'humerus ; s'il est trop serré contre la poitrine, son jeu est gêné, & il ne fait qu'une partie des actes que son attache lui permet. Cet os ne sera point trop court si on veut des mouvements bien développés : plus les côtés d'un triangle sont grands, plus l'ouverture peut en être évasée. L'humerus & l'omoplate sont un compas dont le centre du mouvement est dans l'articulation : si le compas est bien proportionné & que les forces motrices, les muscles soient dans un bon rapport pour la grosseur & la longueur, il en résultera d'excellentes actions.

Le poids des épaules est considérable si elles sont fort charnues ; mais le vrai rapport de leur pesanteur est celui qu'elles ont avec la force des reins & des hanches. Des épaules très-étoffées seront légères relativement au derrière, si celui-ci a une force de beaucoup supérieure.

Les mouvements bornés des épaules nuisent à la progression & à la souplesse de l'animal : elles le ruinent bientôt, & finissent par être immobiles & devenir un poids qui ne sert qu'à atterrer le *cheval*.

Le *cheval* dont l'articulation de l'humérus & de l'omoplate est haute & avancée, se déploie plus aisément, & pèse moins dans son devant. Cette disposition facilite la marche ; car le haut du col étant porté en arrière, l'articulation saille davantage ; & elle est plus à portée d'entamer le chemin. Dans un *cheval* bien léger, l'articulation est telle qu'une perpendiculaire tirée du bout du nez du *cheval*, la rencontre à sa partie la plus antérieure.

Du Coude.

Le coude trop serré semble gêner le mouvement de rotation de l'humerus sur l'omoplate ; & effectivement cela doit être : cependant c'est un défaut aisé à corriger, & le mouvement se perfectionne si le vice n'est pas trop grand. Alors il arrive que le pied & la jambe du *cheval* sont fort en dehors, & le *cheval* est plus ouvert à la partie inférieure de ses jambes qu'à leur partie supérieure ; & c'est le contraire dans la belle nature. Le coude trop détaché des côtes est un défaut de moindre conséquence, & plus aisé à détruire. Cherchons un juste milieu. L'inspection raisonnée de la nature formera notre coup d'œil.

Des Bras.

Le bras trop court a des mouvements trop raccourcis ; un arc petit est moindre qu'un grand lorsqu'il est ouvert. Le bras trop mince fournit des muscles foibles & grêles pour les actions du genou. Le bras long & charnu, annonce la force & de grandes actions.

Du Genou.

Le genou trop gros est lourd ; il diminue la fureté de la jambe du *cheval*. Trop petit, il ne donne pas un appui naturel & commode au *cheval* : le genou construit ainsi forme la jambe de veau ; jambe qui n'est jamais dans un bon à-plomb, & dont les actions sont défectueuses. Le genou bien fait est peu rond à sa partie intérieure ; peu saillant vu latéralement, & sec de tous les côtés, enforte que l'on n'apperçoive rien de défectueux. Les genoux en avant étent de l'appui au *cheval* : son poids contribue à les faire fléchir. Si les genoux sont trop approchés, ils sortent encore de la ligne d'appui convenable. On doit donc chercher la construction dans laquelle le canon soutienne le plus perpendiculairement possible les os du genou.

Du Canon.

La nature a diminué le volume des os à mesure qu'ils approchent de la base du corps ; elle a supplée à cette qualité par leur peu de longueur : ceci

Digitized by Google

nous prouve qu'un canon trop long annonce de la foibleſſe & préſente un appui chancelant ; s'il eſt court au contraire, il ſera ferme & ſoutiendra bien le poids du corps. Le canon mince eſt léger, mais ſi l'os n'eſt pas très-compact & bien formé, il eſt foible & fragile. Si cet os eſt gros, il eſt lourd. La bonté des jambes vient de leur poſition & de l'état d'équilibre, plus que de toute autre choſe. Car à l'aſpect, elles ſont bien minces en comparaiſon de toute la maſſe. Ainſi la nature nous indique que nous ne dreſſerons le *cheval* que par l'équilibre. Le canon doit être uni ſans aucun ſur-os.

Le tendon ſert déſigne une quantité de fibres muſculaires, & par conſéquent de grandes forces motrices : bien détaché, il augmente la force des muſcles par leur éloignement du centre du mouvement. Un tendon mince & collé à l'os, eſt une preuve de foibleſſe. Le tendon contribue à la beauté de la jambe s'il eſt bien égal & s'il n'eſt pas failli au-deſſous du genou : il ſera net & ſans groſſeurs quelconques ; elles lui ſeroient étrangères & borneroient ſon jeu.

Du Boulet.

L'articulation du boulet eſt foible par elle même & par la ſituation des os qui la forment ; car tout l'effort de la jambe ſe fait ſur le tendon, les os étant placés obliquement les uns ſur les autres. Le travail continuel de cette partie la rend très-ſuſceptible de fatigue. Dans l'extenſion & la flexion, le boulet eſt toujours en mouvement. On deſire qu'il ſoit ſec, que tous les tendons en ſoient forts & bien apparents, que la tête du canon ne ſoit pas mince, & qu'il ſoit diſpoſé de manière à donner un appui naturel à l'os du canon.

Des boulets fatigués ſe reconnoiſſent à bien des marques, & les cauſes en ſont multipliées. La plus commune eſt une forte extenſion dans les ligaments, & un épanchement de la ſinovie qui produit des tares que l'on ne négligera pas dans les commencements, ſi l'on veut éviter la claudication du *cheval*.

Un boulet foible peut ſervir ſi le reſte de la jambe eſt bon ; mais il eſt toujours plus prudent de s'attacher à des chevaux dont les articulations ſoient dans l'état de la belle nature.

Du Paturon.

Le paturon eſt gros ou menu, court ou long. Son volume doit être proportionné à la jambe : trop gros, il eſt plus ſolide, mais il eſt très-lourd ; trop mince & trop long, il eſt ſi flexible qu'il ſemble perdre toute ſolidité : le juſte milieu eſt aſſez rare. Plus il eſt long, plus la réaction de l'animal ſur l'homme perd de ſa dureté.

De la Couronne.

Elle doit accompagner la rondeur du pied ſans le déborder. Trop élevée, elle dénoteroit quelque vice particulier à elle, ou la ſéchereſſe du ſabot.

Du Pied.

Le pied eſt la baſe du corps : c'eſt ſon appui ſur le terrein. Il eſt plus important qu'on ne penſe de bien le connoître, de ſçavoir l'entretenir dans ſon état de bonté, & de lui approprier un fer qui le conſerve, en augmentant la beauté de ſa forme. Du bon ou du mauvais état du pied réſulte ſouvent tout l'uſage du *cheval*. Nous allons rendre compte de l'état dans lequel il doit être pour donner à l'animal une allure sûre & ferme.

La nature n'a rien fait d'inutile dans la formation des corps organiſés : il n'y auroit donc aucune ſuperfluité dans le pied, ſi nous nous ſoumettions aux loix de la nature. Mais en admettant le *cheval* dans notre ſociété, il a fallu remédier aux vices qu'occaſionne le commerce. Le pavé de nos villes auroit bientôt uſé la corne ſi nous ne la revêtions de fer. Mais ce fer ne doit pas s'appliquer arbitrairement : la conſtruction du pied preſcrit des règles au maréchal qui ordonne ſa ferrure. Tous les livres parlent de la ferrure ; tous traitent des maux du pied & des remèdes convenables : aucun, ſans comparaiſon quelconque, n'a mieux connu le pied & ſon vrai traitement, que M. de la Foſſe. Nous lui devons une méthode de ferrer que tout homme de *cheval* adoptera s'il la connoit. Elle prévient bien des maux, & garantit d'un plus grand nombre.

Le pied eſt enveloppé par le ſabot ; le ſabot eſt d'une ſubſtance pareille à celle de nos ongles & à la corne du bœuf. Les parties qu'elles contient, ſont la chair cannelée, des os, des tendons, & des vaiſſeaux qui ne ſont point à l'aiſe dans un ſabot trop petit & trop plat. Le pied doit donc être extérieurement haut & petit ; car s'il eſt trop gros, il fait un volume trop lourd, il embarraſſe la démarche du *cheval* & fatigue la jambe. Les parties contenues ne doivent pas être comprimées ; leurs fonctions ſe rempliroient mal, & il s'enſuivroit de la douleur.

Le ſabot ſe diviſe en pince & en deux quartiers. Ces trois parties s'arrondiront également, afin que rien dans le pied ne ſoit comprimé. La corne ſera épaiſſe pour ſoutenir le choc des corps étrangers, & amortir leur action. Elle ſera douce & liante, afin qu'elle n'éclate pas dans les heurts, & que les parties internes ne ſoient pas expoſées à l'air par quelque fente.

Les talons ſont la partie poſtérieure du pied ; ils poſent ſur la fourchette & s'uniſſent aux quartiers par les arcs boutants. Leur compoſition eſt à-peu-près la même que celle du ſabot ; ils ſont plus mous & d'un tiſſu moins ſerré. S'ils ſont durs & trop rapprochés, ils compriment les tendons qui poſent ſur la fourchette, & arrêtent leur jeu : s'ils ſont bien ouverts, relevés & gros, ils les mettent à l'aiſe. Ces talons ſont appuyés ſur la fourchette, comme tout le reſte du pied eſt borné par la ſole. La fourchette eſt ſpongieuſe, épaiſſe, un peu humide, & impé-

nétrable

nérable lorſqu'elle n'eſt pas amincie par le boutoir. La ſole de corne a les mêmes propriétés.

La mauvaiſe coutume de parer le pied détruit tous ces avantages naturels; & il en réſulte que le pied étant creuſé, le poids du corps eſt ſoutenu par les quartiers, & tend toujours à enfoncer le léger obſtacle qui ſépare la terre, des parties contenues du pied. Les os, & ſur-tout les tendons, ſont ſuſpendus ſans appui, & ſont approcher les quartiers qui, à leur tour, gênent les tendons & les vaiſſeaux. Si on évitoit au contraire de toucher au dedans du pied, toutes les parties internes poſeroient à terre, & ne ſeroient pas ſans ceſſe tiraillées: la fourchette étant aſſez molle, réſiſteroit à la réaction, & préſerveroit les tendons de toute répercuſſion; l'animal ſeroit ferme & ſe ſoutiendroit par-tout. C'eſt le vœu de la nature: pourquoi la priver des ſecours qu'elle s'eſt appropriés? Loin de les conſerver, nous chargeons encore les pieds des *chevaux* de fers lourds, gliſſants, & preſque toujours ſi peu conformes au contour du pied, que nous le forçons de ſe placer dans une attitude qui le contraint. J'exhorte à lire, à étudier, & à bien mettre en pratique, les conſeils que donne à ce ſujet M. de la Foſſe. Il n'eſt pas de mon objet d'entrer dans plus de détails ſur le pied: c'eſt dans le livre de cet homme ſavant, que l'on doit aller s'inſtruire.

Nous nous contenterons de dire que pour le choix des pieds il eſt important qu'ils ſoient bien faits, réguliers & petits. Jamais un grand pied n'a affermi la marche de l'animal: tout étant en équilibre, des épingles, bien diſpoſées, le ſoutiendroient.

Réflexions ſur les Jambes.

Les Jambes du *cheval* ſont tantôt des appuis qui ſoutiennent & qui étayent toute la maſſe; tantôt elles ſont un poids à tranſporter. Dans le premier cas, il faudroit que l'appui fût conſidérable; dans le ſecond, que le poids fût léger. C'eſt à l'écuyer à chercher une proportion qui participe de ces deux propriétés. Il s'attachera à trouver des jambes dont les muſcles ſoient aſſez forts pour les os, & des os durs, compactes & bien conformés. La groſſeur des jambes eſt un défaut, loin d'être un mérite; & leur fineſſe eſt ſouvent une cauſe de foibleſſe.

Du Dos & des Reins.

Le dos & les reins doivent être auſſi hauts vers le garot que vers la croupe, droits & ſans aucune inflexion ſenſible: car une verge droite a plus de force qu'une verge pliée & courbée. Comme cette partie du levier réunit les deux extrémités du *cheval*, elle a beſoin d'une grande force, & ſa force conſiſte dans la groſſeur & l'union de toutes les parties qui la compoſent. La force des ligaments & leur peu de longueur, ainſi que l'épaiſſeur des muſcles, augmentent la vigueur des reins. La flexibilité doit s'accorder avec la force; & il eſt aſſez rare de trouver ces deux qualités réunies. On demande que les reins ſoient larges, bien arrondis, très-bien faits, & très-bien proportionnés.

Des reins longs rendent cette partie du levier trop flexible; & comme elle eſt ſujette à une réaction continuelle, ſon jeu ſe ralentit aiſément ſi elle eſt longue. Il eſt vrai que le mouvement eſt plus doux pour le cavalier, parce que plus il y a de parties à déplacer, moins il lui reſte d'action & de ſecouſſes à eſſuyer. D'ailleurs les reins longs rendent l'allure du *cheval* moins hardie & moins ferme. Le *cheval* court de reins eſt plus dur, plus vif, plus fort, & d'un plus long uſage. La bonté des reins fait preſque toujours le bon *cheval*; & pour les connoître il faut le monter. Souvent la belle conformation eſt démentie par les mauvaiſes qualités.

Des Côtes.

Un *cheval* qui a la côte ronde, a ordinairement un bon tempérament. Les viſcères qui ſont contenus dans des cavités ſpacieuſes, ſont plus à leur aiſe, prennent un bon accroiſſement, & fourniſſent par-là avec facilité aux fonctions vitales. Celui au contraire dont les côtes ſont plates, doit avoir les parties internes moins bien conſtituées; il eſt moins vigoureux, a moins d'haleine, & nage plus difficilement. Il réſulte d'ailleurs, de ces deux conformations, des effets contraires pour l'homme: la côte ronde préſente plus de difficultés pour l'enfourchure; le *cheval* plat s'y prête plus facilement.

Du Ventre.

Le ventre trop gros fait un grand poids dans l'animal; de plus, il empêche que ſes muſcles n'agiſſent avec force, & que ſes jambes de derrière ne ſe portent ſous le point central. Le ventre retrouſſé dénote un mauvais tempérament, & des inteſtins peu conſidérables: il s'enſuit que le *cheval* prenant une petite quantité de nourriture, n'en conſerve que peu, & qu'il ne réſiſte pas à de longues fatigues. Dans ces ſortes d'animaux, les muſcles du bas-ventre ſont ſouvent minces & petits, & leurs fonctions s'en reſſentent. Le ventre bien fait eſt celui qui ne tombe point plus bas que le deſſous des côtes, & qui ne ſaille pas plus qu'elles ſur les côtes.

Le flanc bien arrondi, ſans creux, & uni, eſt très-rare. Bien peu de *chevaux* ſont dans cet état. Il dénote une bonne diſpoſition entre la graiſſe & la maigreur. Ces *chevaux* ſont ordinairement d'un bon entretien.

De la Croupe.

La croupe s'étend depuis les reins juſqu'au haut de la queue; elle eſt principalement formée par les os des iles. La largeur ou la diſtance de la partie la plus ſupérieure de ces os, indique pour l'ordinaire de la vigueur. Un *cheval* dont la croupe eſt étroite, a peu de ſolidité, tant parce que les viſcères ſont mal logés, que par la ténuité des muſcles. La croupe avalée des *chevaux* d'Eſpagne ne nuit pas à leur

Digitized by Google

bonté. On préférera toujours une croupe bien charnue & bien construite, à moins que l'on ne soit dédommagé par des ressorts très-élastiques. Plus la croupe est large, vue de profil, plus l'animal a de ressorts. La raison en est facile à comprendre : l'ouverture des angles formés par les os des cuisses, étant très grande, prête une extension & un écartement considérable aux branches formées par les os fémurs, du bassin, &c.

La croupe est dans la hauteur convenable au méchanisme le meilleur du *cheval*, lorsqu'elle est de niveau avec le bas du garot. Si elle est trop haute, l'action continuelle du *cheval* le précipite sur les épaules & l'atterre; l'animal a de plus grands efforts à faire pour former l'équilibre de l'équitation, & son allure n'est jamais si légère : le cavalier même éprouve du désagrément de cette structure. On voit peu de *chevaux* dont la croupe soit trop basse : ceux qui sont construits ainsi, sont légers, faciles à asseoir; mais les ressorts étant composés de branches trop courtes, n'ont pas un grand jeu. Il est à propos, dans cette partie comme dans les autres, de choisir un milieu qui renferme les bonnes qualités.

Des Cuisses.

Les cuisses sont formées par le fémur qui est attaché fortement aux os du bassin. Il est à souhaiter que la cuisse soit large, charnue & composée de muscles très forts & bien élastiques. Dans l'homme, le fémur est le plus long des os : dans le *cheval*, il n'en est pas ainsi; mais il est très-gros & assez court. S'il est long, il ouvrira avec le bassin un angle considérable, & aura beaucoup de jeu. La fesse doit être bien arrondie & charnue, sur-tout dans le dedans de la cuisse.

Des Jambes de derrière.

La première partie est ce qu'on appelloit improprement la cuisse : elle doit être plutôt courte que longue. L'os a plus de solidité, & l'action est plus vive. Elle est charnue & large dans le bon *cheval*. On y distingue touts les muscles lorsque le travail les a bien détachés. Le grasset sera attaché fortement & de manière à éviter tout déplacement.

Des Jarrets.

Tout connoisseur, ou prétendu tel, s'attache à bien connoître les jarrets d'un *cheval* & à les choisir bons. On a raison assurément. Mais il est malheureux que souvent les bons jarrets que l'on a choisis deviennent bientôt mauvais; car la construction de l'organe ne suffit pas pour son bon emploi, si l'homme ne donne à l'animal une disposition dans laquelle les membres soient soulagés, même en travaillant beaucoup.

Le jarret est composé de plusieurs os, de cartilages, de tendons & de vaisseux; mais il ne s'y trouve aucun muscle. Toutes ces parties saines & bien conformées ne laissent aucun interstice, & alors le jarret est sec & bien évidé. Mais souvent, par la désunion qui résulte de quelque dérangement, on voit au jarret des parties accessoires : ce sont de vrais défauts qui arrêtent l'élasticité, le mouvement, & souvent toute action du jarret. Ce déplacement, occasionné par une compression violente, & par une extension forcée qui détruit le ressort des vaisseaux, donne lieu à quelques vuides dans lesquels la synovie s'épanche, séjourne & se durcit; de-là ces tares qui s'offrent à la longue, & qui diminuent la bonté des jarrets. Je ne parle point ici des tares occasionnées par des accidents, les livres élémentaires en font d'assez grands détails.

Ceux qui comprennent bien le méchanisme de la progression de l'animal, conçoivent combien les jarrets jouent un grand rôle. Quelques défauts particuliers ne détruisent pas uniquement le bon effet qu'on en desire; leur union & leur attache avec les os supérieurs & intérieurs, est quelquefois un vice incorrigible.

La bonne position du jarret est celle dans laquelle il appuie, dans le temps de la foulée, à plomb sur l'os du canon, enforte que l'effort se fasse dans la perpendiculaire, afin de repousser le poids perpendiculairement. Des jarrets clos, ou qui se touchent par la pointe, n'ont pas cet avantage; & l'on voit pourquoi ils ont de plus l'inconvénient de s'embarrasser dans la marche. S'ils sont trop écartés, l'animal se berce, se balance dans son derrière, & n'est jamais ferme & décidé dans son allure. Les jarrets doivent être assez pliés en dedans : s'ils sont droits, ils ont peu de ressort.

Quelques tares ne doivent pas faire rejetter un *cheval* : c'est son ensemble qu'il est à propos de rechercher. Son méchanisme total, s'il est bon, dédommage quelquefois des légères imperfections d'un membre. Le vrai connoisseur diffère en cela du maquignon : l'un consulte les qualités du *cheval*, & l'autre l'exemption de certains défauts extérieurs.

Des Boulets de derrière, & des Paturons.

Les Boulets de derrière souffrent plus d'efforts que ceux de devant, ils donnent appui à une plus grande masse; & si cette masse est considérable, la trop grande extension relâche le tendon. De-là les expansions de lymphe, qui, avec le temps, font boiter l'animal, parce que le jeu du tendon est arrêté.

Le boulet doit être net & bien sec, sans aucune grosseur quelconque : lorsqu'il a cette condition on juge qu'il est sain & conservé.

Le paturon long est délicat, peu vigoureux, d'un ressort lent & inactif. Cette partie étant courte, soutiendra plus aisément le poids du corps & la réaction du terrein.

Nous renvoyons aux Hippiatres qui ont traité en détail de toutes les parties du *cheval*; nous n'avons pas cru devoir répéter ce qu'ils ont écrit : il nous suffisoit de joindre, à ce que tout le monde sait, des motifs raisonnés qui pussent demontrer la

Digitized by Google

bonté d'une conformation, préférablement à une autre.

Du choix des Chevaux, *relativement à l'uſage auquel on les deſtine.*

Ce que nous venons de voir ſur la conformation des parties du *cheval*, nous conduit naturellement à rechercher en quoi & pourquoi tel ou tel *cheval* eſt bon à un ſervice plutôt qu'à un autre. Il eſt certain, par une expérience journalière, que le même *cheval* n'eſt pas propre à touts les travaux : il en eſt un qui lui plaît davantage, & qui lui convient plus particulièrement. En effet une machine compoſée n'a qu'une deſtination : le *cheval* ne peut ſe mouvoir que conformément à ſon méchaniſme ; & rien ne peut amener à un uſage ce qui y eſt diamétralement oppoſé.

Du Cheval *de Chaſſe.*

Le *cheval* deſtiné à courir a beſoin de légéreté : c'eſt une de ſes plus belles qualités. On tire parti de tout *cheval* qui eſt léger : ſouvent même la légéreté dédommage de quelques médiocres qualités qui ſe rencontrent dans l'animal. La légéreté dans le *cheval* eſt relative à la peſanteur & à la lenteur ordinaire de l'eſpèce : car tel *cheval* aura réellement de la légéreté, qui, comparé à tel autre, ſe trouveroit peſant.

En général la légéreté du *cheval* lui vient des rapports qui ſe trouvent entre le devant & le derrière, entre les parties qui ſont deſtinées à être enlevées, & celles qui ſont reſſort. C'eſt donc ici une affaire de conſtruction. Un *cheval* de courſe eſt vraiment léger, lorſque ſon devant étant un peu étoffé & facile à enlever, ſes reins, ſes hanches & ſes jarrets ont une grande propriété de reſſort, & peuvent chaſſer aiſément en avant toute la maſſe du *cheval*.

Il eſt à propos de ſe rappeller ce que nous avons dit ſur la progreſſion & la conſtruction de l'animal. Si la tête, l'encolure & les épaules ſont légéres, elles formeront un moindre poids, & par conſéquent chargeront moins le derrière.

La tête d'un coureur ſera donc petite & peu chargée de chair, & ſur-tout bien attachée : l'encolure ſera mince, peu fournie ; & les reins ſeront bien conformés, afin que les mouvements ſe faſſent dans la direction la plus naturelle.

Les épaules du coureur ne doivent pas être étoffées, elles ſeroient lourdes ; & il eſt rare qu'étant plates elles ſoient mouvantes & bien actives : c'eſt cependant un point bien important. Preſque tous les *chevaux* qui ont couru quelque temps, remuent peu l'omoplate, & certainement l'action étant plus bornée, la viteſſe eſt moindre. Néanmoins ſi un tel *cheval* tomboit entre les mains d'un homme ſage & inſtruit, qui lui remît les épaules par un travail doux, l'animal pourroit encore s'étendre.

Les jambes un peu longues ſont à deſirer pour un *cheval* de courſe ; car elles embraſſent un plus grand terrein, & procurent de la viteſſe. Pour la groſſeur du corſage, il eſt à ſouhaiter qu'il ſoit bien fait, mais fluet : car en général les coureurs minces ont un branle plus agréable, plus vite & d'une plus longue haleine. D'ailleurs un corps trop gros avec des jambes minces & longues, ſeroit diſproportioné, & les jambes ne le ſoutiendroient pas. Les jambes groſſes ſont un poids qui ralentit la viteſſe : les pieds gros ont auſſi ce défaut. Il eſt eſſentiel que les articulations ſoient bien faites & bien attachées ; car c'eſt dans une allure vite, que leurs ligaments ſont aiſément forcés.

Le dos & les reins d'un coureur ſont durs à l'homme, s'ils ſont courts ; mais l'animal en a plus de force, par la raiſon qu'une verge courte eſt moins flexible en raiſon de ſa brièveté. L'épine du dos doit être flexible néanmoins, pour que l'homme n'éprouve pas une réaction douloureuſe. Les articulations qui forment les hanches doivent être aſſouplies, afin que leur flexion & leur extenſion ſe faſſent dans le plus grand degré poſſible.

Les jarrets les meilleurs & pleins de reſſorts, ne ſont pas trop bons pour un coureur. Car, comme ce reſſort eſt chargé & ſe détend avec précipitation & promptitude, il ne peut ſe faire qu'ils n'aient ſouvent des commotions violentes qui en dérangent la bonne économie. Enfin, ils ſeront bien eſpacés, bien formés & bien attachés.

Une croupe & des cuiſſes charnues dénoteront de la vigueur & des reſſources bien eſſentielles au coureur ; des pieds ſoibles & douloureux ſont un grand vice pour lui ; chaque fois qu'ils poſent à terre ils le font ſoufrir, & lui ôtent cette gaieté ſans laquelle un *cheval* de courſe n'a pas la même viteſſe.

Si l'on trouvoit un *cheval* conformé ainſi, qui eût d'ailleurs un bon tempérament, ſurement il courroit vite ; mais les *chevaux* ſont rarement ſuivis dans touts les points. Un *cheval* de petite taille & ragoté a rarement une grande viteſſe. Ceux qui ſont trés-élevés & trés-peu corſés, ont des muſcles trop foibles. On ne trouve que dans les *chevaux* de races primitives les qualités néceſſaires ; ils ont une force de contraction dans leurs muſcles, & des proportions ſi parfaites, qu'ils ſont trés-propres à la courſe. Les arabes, les barbes, les turcs ont ſupérieurement cette grande viteſſe ; ils la communiquent, juſqu'à un certain point, aux métifs qui ſortent d'eux.

Preſque toute la force d'un coureur eſt dans ſes reins & dans ſes jarrets. Ceux qui courent aiſément & d'habitude, le font avec une ſorte de négligence s'ils ne ſont bien étendus ; ils trainent les hanches, ſont découſus, & raſent le tapis : ils ſemblent dédaigner une allure lente. Dans le grand train, le bon *cheval* ne multiplie pas ſes ſauts, mais il embraſſe plus de terrein.

Les *chevaux* d'une viteſſe extrême, ne ſont pas toujours des *chevaux* propres à la chaſſe. Ces fins coureurs ont un trot trés médiocre pour l'ordinaire, & comme ils ſont minces & d'une conformation délicate, ils ne ſupporteroient pas une fatigue qui

Digitized by Google

dureroit longtemps. D'ailleurs ils ne ſeroient bons que dans un pays plat & dans des bois bien percés ; dans tout autre terrein, dans les pays coupés, dans les taillis, on eſt obligé de trotter, de ſauter des haies & des foſſés, & de donner beaucoup de fatigue à ſon *cheval*. On ne va pas toujours grand train, ſur-tout aux chaſſes ordinaires. On doit donc s'attacher à avoir des *chevaux* d'une conſtruction différente des coureurs.

Les qualités d'un *cheval* de chaſſe propre à toutes les particuliers qui n'ont pas d'équipage en règle, ſont une conſtruction ſolide de touts les membres ; un bon trot allongé & doux ; un galop étendu & un peu enlevé de terre, afin que le *cheval* ne bute pas, & ſur-tout de l'haleine & de la fageſſe.

Un *cheval* deſtiné à cet uſage ſeroit donc conſtruit ainſi. La tête & l'encolure ſeront toujours conſtituées conformément aux idées que nous avons données dans ce traité. Les épaules ſeront bien libres & médiocrement étoffées, afin de ne pas former trop de poids : leur liberté facilite la progreſſion prompte du *cheval*. La jambe ſera un peu fournie, ſans trop de groſſeur, afin que l'animal puiſſe ſoutenir le fardeau de ſon corps, & ne pas chanceler dans les terreins difficiles & raboteux. Le corſage un peu étoffé convient aſſez à un *cheval* de chaſſe : comme il a quelquefois à pénétrer dans le fort, il ſe fait jour plus hardiment, & tire ſon homme des taillis où il eſt obligé de faire plier les branches & les jeunes arbres. La croupe large & de bonnes hanches ſeront bien en proportion avec le devant ; le *cheval* en aura plus de légéreté ; car malgré ſon étoffe, il doit ſe remuer avec activité. De bons jarrets lui ſont utiles pour ſauter & même pour courir : car plus le *cheval* a de corps, plus les jarrets ont d'ouvrage pour le porter. Si le *cheval* étoit deſtiné uniquement à trotter, des jarrets médiocres pourroient lui ſervir ; mais il ſeroit plutôt ruiné. Enfin un bon *cheval* de chaſſe devroit avoir les mêmes qualités qu'un coureur, à l'exception de l'étoffe qui eſt plus conſidérable : car d'ailleurs il doit être propre à galoper.

Il ſe trouve ſouvent des *chevaux* étoffés qui ont un bon branle de galop, & qui tiennent longtemps. On recherche nos *chevaux* normands pour la chaſſe ; ils réuniſſent, quand ils ſont bien choiſis, les propriétés que je déſirerois. La figure, & la commodité de l'allure, ſont les régles du choix qu'on fait des *chevaux* de chaſſe pour les maîtres ou pour les piqueurs. Les véritables veneurs déſirent d'être montés ſolidement : un *cheval* trop fin ne peut pas être propre à ſuivre les chiens dans un pays coupé.

Du cheval *de manège.*

On trouve plus aiſément un bon coureur qu'un *cheval* propre au manège ; c'eſt pour lui que les belles proportions ſont à déſirer : je m'en tiendrai à ce que j'ai dit ſur la belle conſtruction du *cheval*.

C'eſt en Eſpagne qu'on trouve la plus belle eſpéce de *chevaux* pour le manège ; ils ont des épaules brillantes, des hanches & des jarrets pleins de reſſort, une vigueur & une généroſité qu'on trouve rarement dans les autres eſpéces.

Preſque touts les mouvements de *chevaux* de manège ſe font en hauteur. Il ſeroit difficile de pénétrer aſſez avant dans la nature pour expliquer ce qui donne du tride à l'allure du *cheval* deſtiné au manège ; car il doit en avoir de lui-même. Je ne prétends pas en développer les cauſes ; je dirai ſeulement que ces *chevaux* ont les mouvemens plus ſoutenus, plus harmonieux & plus d'accord que les coureurs.

La beauté eſt un mérite pour un *cheval* de manège. Elle ajoute beaucoup aux attitudes dans leſquelles on le place. Tout *cheval* qui a un vice eſſentiel dans ſa conformation, eſt peu propre aux exercices du manège, pour leſquels la nature & l'art doivent ſe trouver d'accord & ſe réunir. Il n'eſt pas ordinaire qu'on ait des *chevaux* de manège à dreſſer ; le genre le plus commun à touts les amateurs eſt celui des coureurs : néanmoins il eſt avantageux qu'on ſache les connoître.

Du cheval *de guerre.*

Le *cheval* de guerre doit être bien conformé, ſolide par ſa conſtruction, libre dans ſes membres autant qu'il eſt poſſible, ſage, obéiſſant, léger à la main, & ſur-tout aguerri contre les bruits ordinaires de la guerre. Il y a des *chevaux* naturellement peureux, que la meilleure éducation ne guérit pas. Ceux là ſont à rejetter. Il n'eſt pas néceſſaire, il eſt même incommode, que les mouvements d'un *cheval* d'eſcadron ſoient trop brillants. On ſera très-heureux ſi toutes ſes allures ſont franches, quoiqu'il n'en ait aucune de bien brillante.

La ſureté de l'officier dépend ſouvent de la bonté de ſon *cheval*. Il n'y a rien à négliger dans le choix. Toutes les perfections de la conſtruction ſe trouveront donc dans un tel *cheval*. Il doit être un peu étoffé ; il ſera plus propre à ſoutenir la fatigue : d'ailleurs un *cheval* mince eſt bien mal placé dans un eſcadron, & les *chevaux* hauts montés & étroits de boyaux ſont d'un mauvais ſervice. Il ſeroit à ſouhaiter qu'on employât pour les eſcadrons beaucoup de *chevaux* normands ; ils réuniſſent les meilleures qualités ; & ils ſont incomparablement meilleurs pour la fatigue que les danois, les allemands, &c. L'eſpéce la plus propre au cavalier eſt le petit caroſſier normand de dix pouces. Il s'en trouve même dans cette claſſe qui ſont légers, malgré leur étoffe.

Des ſens du cheval.

Les ſens ſont certaines facultés des corps animés, par leſquelles ils entrent en commerce avec les objets extérieurs. Ce ſont autant de moyens qu'on doit ménager pour mettre le *cheval* en état d'obéir. L'exercice des ſens eſt une fonction purement animale ; mais la ſenſation qui en réſulte

Digitized by Google

ſe paſſe dans l'eſpèce d'intellect de l'animal, ſelon le ſens dans lequel le ſentiment eſt excité ; car autre eſt la ſenſation réſultante de l'organe de l'ouïe affectée, autre eſt la ſenſation qui vient de la vision. Il eſt bien étonnant qu'on attribue à la matière tant de ſenſations diverſes, elle qui eſt la même par-tout. Quelle différence en effet remarque-t-on dans les nerfs qui occaſionnent le ſentiment dans tours les organes ? Ne doit-on pas conclure de la reſſemblance de leur compoſition & de la variété de leurs uſages, que c'eſt l'ame ou l'inſtinct de l'animal qui diſtingue & qui eſt averti.

C'eſt par le canal des ſens, & par l'uſage que nous en faiſons, que l'homme inſtruit le *cheval* & le diſpoſe à lui rendre des ſervices que l'inſtruction ſeule peut procurer. La nature n'a point formé les ſens du *cheval*, imparfaits en eux mêmes, quoiqu'ils le ſoient quelquefois relativement à l'uſage de l'animal : mais l'art les perfectionne, ou du moins les approprie davantage à nos beſoins.

Je n'entre point dans les détails anatomiques des organes des ſens ; je me borne aux obſervations qu'on fait ſur chacun d'eux.

De l'œil.

L'œil du *cheval*, ainſi que celui de touts les animaux, perçoit les objets extérieurs avec une grande promptitude. Souvent ces objets font ſur lui une impreſſion douloureuſe, & qu'il cherche à éviter autant qu'il lui eſt poſſible. Sans doute le nerf optique reçoit alors un ébranlement trop conſidérable qui porte l'animal à fuir un corps qu'il croit lui occaſionner de la douleur.

Le *cheval* a l'inſtinct de conſidérer avec attention & inquiétude l'objet qui lui eſt déſagréable ; il y porte la tête, arrondit tout ſon corps, éloigne la croupe ; & ſi la peur continue, il ſe précipite de côté, ou fait une pirouette après laquelle il s'enfuit s'il peut. Les corps blancs ſur-tout, ou d'une couleur très-frappante, effraient les *chevaux* : quelquefois auſſi la forme & la groſſeur des corps leur en impoſent. On doit croire que cette crainte provient d'un vice dans la conformation de l'œil, ou de la foibleſſe des nerfs. Il faut accoutumer l'animal peureux, en l'approchant peu à peu des objets, & en le carreſſant. Les gens inſtruits évitent ſur-tout de battre lorſqu'il a peur ; ils le portent avec patience ſur l'objet, juſqu'à ce que le *cheval* l'ayant bien examiné, & ayant vu qu'il ne lui occaſionne aucune douleur, prenne l'habitude de paſſer à côté ſans appréhenſion.

Il eſt bon dans le commencement de détourner leurs yeux des corps qu'ils craignent d'approcher, en les pliant du côté oppoſé, juſqu'à ce qu'ils aient une certaine confiance dans l'homme, & qu'ils ſe laiſſent conduire volontiers. La ſeule perfection à laquelle on doive tendre à cet égard, eſt de faire paſſer le *cheval* franchement dans touts les endroits & auprès de touts les objets poſſibles.

La douceur, la patience & l'uſage diminuent l'ombrage des *chevaux* ; mais il en eſt que rien ne peut corriger entièrement : il faut alors être ſur ſes gardes & ſe méfier de tout.

De l'Ouïe.

Le ſon excite dans tout le genre nerveux de l'animal un trémouſſement plus ou moins conſidérable, ſelon ſon étendue & ſon volume. Ce trémouſſement, lorſqu'il eſt fort, excite l'ardeur & la vivacité du *cheval* ; il bondit, & il ſemble perdre la tête. L'homme a de la peine à le maintenir, à le faire reſter en place, & à le conduire où il veut. Ce n'eſt que par l'uſage & l'habitude, qu'il vient à bout d'émouſſer le ſentiment trop vif que les ſons lui font éprouver, & qu'il le rend ſage & tranquille. Il y a des chevaux naturellement calmes, tandis que d'autres ſont très-difficiles à rendre inſenſibles. Touts les bruits de guerre & de chaſſe animent les chevaux, & alors ils s'agitent d'une manière prompte & brillante.

De l'Odorat.

On connoît peu le degré de ſenſibilité de l'organe de l'odorat du *cheval*, & les odeurs qui l'affectent agréablement ou déſagréablement. Car il ne s'en ſert d'une manière diſtincte que lorſqu'il a peur & qu'il regarde l'objet qui l'inquiète. Alors il renacle & flaire très-fortement.

On ne fait aucun uſage de ce ſens pour dreſſer le *cheval*, non plus que de celui du goût.

Du Toucher.

Le toucher eſt le plus général de touts les ſens ; il s'étend par-tout le corps ; & il renferme pour ainſi dire les autres, puiſque leurs fonctions ſe font par un attouchement. L'organe du toucher eſt la peau qui couvre toutes les parties du corps. C'eſt un tiſſu de fibres, de nerfs & de vaiſſeaux, dont l'entrelacement en touts ſens forme une étoffe ſemblable à des ſemelles de ſouliers faites d'un cuir épais & mou.

La ſenſation du toucher ſe fait à la ſurface extérieure de la peau. Les extrémités des artères & des veines capillaires, après avoir concouru à former le tiſſu de la peau, ſe dépouillent des premiers parois que leur fournit la dure mère, ſe partagent en pluſieurs lambeaux, ſe collent à la ſurface de la peau, & forment ainſi une eſpèce de réſeau qu'on nomme corps réticulaire. C'eſt entre les mailles de ce réſeau, que s'épanouiſſent les extrémités des petits rameaux nerveux dépouillés de leur première tunique ; elles s'élèvent & dominent un peu au-deſſus en forme de petites houpes ; elles ſont abreuvées d'une lymphe ſpiritueuſe qui leur donne la ſouplеſſe & le reſſort.

Par-tout où il y a des nerfs, là ſe trouve le ſens du toucher ; & il y en a par-tout : mais ils ne ſont pas en auſſi grande quantité dans toutes les parties du corps, & par conſéquent le ſens du toucher n'y

Digitized by Google

eſt pas auſſi parfait. Sa perfection même dépend de la tenſion des nerfs & de l'état actuel de l'animal. Un *cheval* fatigué & malade a le ſens du toucher moins délicat que dans l'état de ſanté & d'un exercice modéré.

L'irritabilité trop grande du ſens du toucher, rend l'animal chatouilleux. Le chatouillement tient du plaiſir dont il eſt l'extrême, & de la douleur dont il eſt comme le premier degré. En toute occaſion, dans l'équitation, il eſt très-incommode au *cheval*; & ſouvent même lorſqu'on ne fait que frotter ſa peau au lieu d'y porter un aide bien franche & bien décidée, il ſe défend & devient rétif par l'incommodité qu'il reſſent. Le chatouillement au reſte n'eſt tel que lorſqu'il y a de l'intervalle entre les petits contacts des corps ſur la peau; car ſi ce tact eſt continu, quoique léger, il n'eſt point incommode. Cela eſt bien eſſentiel à remarquer pour bien connoître la valeur des opérations des jambes à cheval. Si le contact eſt aſſez dur pour léſer les houpes nerveuſes de la peau, il en réſulte une douleur plus ou moins conſidérable, que l'animal cherche à éviter en fuyant ou en cédant au corps qui le touche. Un attouchement doux & modéré le flatte & lui fait plaiſir.

C'eſt en employant, ſelon les circonſtances ou le beſoin, ces deux ſenſations oppoſées, qu'on vient à bout de dreſſer le cheval; car il eſt toujours guidé par le ſentiment: c'eſt à nous à le rendre parfait par l'exercice; mais de manière qu'il n'y ait pas d'excès: car alors le cheval eſt incommode & preſque toujours inquiet.

Les ébranlements que les nerfs éprouvent ſont agréables ou déſagréables au cheval, ſelon qu'ils ſont conformes, ou contraires à la nature. Les différentes impreſſions que reçoit le cheval, ſont tranſmiſes à ſon cerveau, qui en eſt comme le dépoſitaire, & ils y ſubſiſtent plus longtemps que dans les ſens; enſorte que l'animal ſe rappelle ces différentes ſenſations très-aiſément, dès que le plus petit objet les lui retrace. Mais la durée de l'exiſtence de ces impreſſions eſt proportionnée à celle de l'ébranlement & à ſa vivacité. Ainſi les aides les plus décidées rendent le cheval prompt dans ſon obéiſſance, & fixent ſon attention, parce que le cerveau eſt ébranlé fortement. Un ébranlement trop vif le fait ſouffrir; il craint de l'éprouver, & il obéit par à-coup, croyant par là éviter la douleur: delà tant de déſordres qu'on pourroit épargner à l'animal en le flattant avec douceur & tranquillité.

La répétition d'un même ébranlement fortifie la mémoire du cheval, parce que les traces deviennent plus profondes dans ſon cerveau: & travailler ſur ſon entendement n'eſt autre choſe que répéter les actes qui le conduiſent à faire les mouvements que nous déſirons, juſqu'à ce que l'ébranlement ait aſſez affecté le ſens intérieur ou le cerveau, pour que l'impreſſion ſe renouvelle au moindre ſignal.

La capacité du cerveau & l'étendue des nerfs font que l'animal peut recevoir ſucceſſivement & conſerver diverſes ſenſations qu'on lui fait éprouver; &, lorſque le cerveau eſt plein de ces ſenſations, l'animal opère machinalement les actions que chacune d'elles excite. C'eſt donc à nous à les opérer comme nous le jugeons à propos, mais de manière que jamais nous n'excitions une ſenſation pour obtenir par elle un mouvement qu'elle ne peut produire, & que nous ne mêlions pas des ſenſations qui produiroient des actions oppoſées entre elles, & qui ruineroient l'animal.

La perſévérance dans les mêmes ſenſations confirme les chevaux: la variété trouble leur tête. Lorſque nous apprenons quelque choſe de nouveau au cheval, l'ébranlement doit être répété longtemps avant qu'il ait pénétré fortement le cerveau; & ce n'eſt qu'alors que l'animal obéit librement. Il eſt même quelquefois néceſſaire de lui faire ſentir de la douleur, afin de l'obliger à faire attention, & à ſe rappeller la leçon précédente au lieu de celle dont il s'agit.

Ces différentes aſſertions ſont autant d'axiomes qu'on doit toujours avoir préſents lorſqu'on travaille le cheval; ils ſont comme la baſe de nos aides: on ne peut travailler ſur la nature, ſi on ignore ſes procédés.

La bouche & les flancs du cheval ſont les parties ſur leſquelles nous agiſſons le plus immédiatement pour exciter le ſens du toucher: c'eſt donc en cherchant les moyens de les employer convenablement, que nous abrégerons nos travaux, & que nous accélérerons ſon inſtruction.

De la bouche du cheval, & de la ſenſibilité des barres.

Toutes les parties de notre art ſont liées entre elles; & nul n'eſt peut comprendre une, s'il n'a une connoiſſance ſuffiſante des autres: c'eſt pour cela qu'il eſt ſi difficile de bien raiſonner ſur la bouche des chevaux. Il y a peu de gens en effet qui aient ſenti par expérience ce que devient la bouche du cheval entre les mains de l'écuyer, & moins encore qui ſoumettent leur pratique aux principes d'une bonne phyſique.

L'effet du mors ne ſe détermine pas uniquement par la conſtruction de la bouche du cheval & par ſa ſenſibilité; mais bien plus, par le rapport de ſes membres entre eux, par le méchaniſme de ſes actions, & par l'équilibre que le derrière & le devant ont acquis dans l'exercice d'une bonne école.

Je ſuis perſuadé, vu la compoſition des parties qui forment la bouche du cheval, que les barres ſont d'une ſenſibilité extrême, & que la moindre preſſion ſur cet endroit y cauſe une vive douleur. La barre eſt compoſée, comme on l'a déja dit, d'un os, d'un périoſte, & d'un prolongement des gencives. Je compare la ſenſibilité de la barre à celle de nos jambes: ſi la moindre choſe frappe la partie antérieure du tibia, quelle douleur n'éprouvons-nous pas! il eſt clair que le périoſte étant peu

Digitized by Google

revêtu, le choc des corps étrangers l'affecte plus fortement. Il en eſt de même du périoſte de la barre du cheval, & ſans doute la ſenſation eſt la même.

Comme la nature a mis des nuances & des variations dans les formes de tours les corps de la même claſſe, les barres de tours les chevaux ne ſe reſſemblent point; & quoique compoſées également, la ſenſibilité varie comme les formes, parce que l'accès eſt plus difficile à la douleur dans les unes, & que les autres ſont affectées plus promptement. Si la barre eſt tranchante, élevée & peu couverte de chair, alors le périoſte n'étant pas défendu, une légère preſſion du mors y excite une ſenſation ſuffiſante: ſi au contraire elle eſt ronde, enfoncée & charnue, on parvient avec peine à opérer ſur elle la ſenſation requiſe. La partie ſenſible de la barre n'a pas toujours la même direction, ſa conformation varie: mais c'eſt toujours le tranchant qui renferme la portion la plus délicate.

Les jeunes *chevaux* n'ont pas la bouche plus ſenſible que dans l'âge plus avancé: s'ils refuſent le mors en commençant, & s'ils le goûtent dans la ſuite, cela ne vient nullement du fond de la bouche. C'eſt par la douleur ſingulière qu'on fait éprouver au *cheval* au moyen de la preſſion du mors, qu'on parvient à le dreſſer: mais il faut ſçavoir employer à propos cette ſenſation. Si pour arrêter la fougue d'un poulain on ſe ſervoit de cet inſtrument, la douleur ſeroit ſi vive, que l'animal, ne pouvant la ſupporter, ſe jetteroit, pour l'éviter, dans de très-grands déſordres: auſſi ſe garde-t-on de l'aſſujettir avec le mors. Devenu plus fort & plus ſouple, il le reçoit avec moins de peine, parce qu'il peut éviter la douleur par l'obéiſſance. Enfin, lorſqu'il eſt bien dreſſé, il le goûte & ſe plaît à le mâcher, parce qu'il n'en éprouve aucune peine: en voici la raiſon.

L'animal, encore brut, veut éviter la douleur, & pour cela il fait des efforts & ſe rejette ſur une partie éloignée & oppoſée à cette douleur. S'il a la force & la faculté de ſe tenir dans l'attitude où la ſenſation l'oblige à de ſe mettre, il s'y tient, & alors il ne ſouffre pas: mais ce n'eſt que par art qu'on parvient à l'y diſpoſer. Si, au contraire, par ignorance ou par foibleſſe, il ne peut fuir la preſſion du mors, il ſe déſeſpère, & fait tout ce qu'il peut pour forcer l'homme à lâcher priſe. Ainſi, pourvu que la barre ſoit ſenſible, on peut tirer d'elle tout le ſecours qu'elle peut fournir pour dreſſer un *cheval*.

Cependant, ſi la barre étoit trop aigue, la ſenſibilité ſeroit alors trop grande, & elle deviendroit incommode à l'homme, par la difficulté d'avoir la main aſſez légère pour ſoulager le *cheval*. Si, par un excès oppoſé, la barre eſt inſenſible, il en coûte trop pour y exciter de la douleur, & pour guider l'animal. On peut remédier au premier vice par le travail: car une preſſion continue amortit le ſentiment, ou du moins rend le *cheval* plus diſpoſé à ſupporter la douleur. Dans le ſecond cas, on y remédie par la force du mors. Mais on doit chercher des bouches qui tiennent un milieu entre ces deux qualités; enſorte que par l'uſage elles deviennent veloutées & agréables à la main de l'homme.

De la poſition du Mors.

Le mors excite de la douleur lorſqu'il eſt mis en action par l'homme: l'animal évite cette douleur s'il le peut; & il le peut toujours lorſque le cavalier travaille doucement & ſans précipitation, en paſſant par les degrés de preſſion les plus imperceptibles: c'eſt ce qu'on appelle avoir la main douce.

Si le mors en lui-même & dans l'état de repos, excitoit de la douleur, le *cheval* ne le recevroit pas, & ſe déſeſpéreroit, même avant que de travailler. Pour l'engager à le ſupporter, il faut donc que le mors ſoit le plus léger poſſible, afin qu'il charge moins la barre; qu'il poſe également, enſorte qu'un côté ne ſoit pas chargé plus que l'autre; qu'il ſoit aſſuré, mais ſans trop de juſteſſe, afin de ne point contraindre les parties, & qu'il ne vacille pas, ce qui feroit varier les effets, & donneroit de l'incertitude au *cheval*: enfin le point d'appui du mors doit porter juſte ſur la partie la plus ſenſible de la bouche; ce ſera un moyen de s'aſſurer de ſon effet & de le rendre prompt & d'une grande valeur.

Cette règle ſouffrira des exceptions: dans les bouches trop délicates, en épargnant le tranchant de leurs barres, on pourra venir à bout de leur donner de l'appui. On dit qu'une bouche a de l'appui lorſqu'elle ſupporte l'aſſuré de la main de l'homme, & conſéquemment une preſſion aſſez forte du mors ſur les barres. L'habitude, & l'exercice bien entendu, donnent cette perfection aux bons *chevaux*.

Il ne s'agit pas d'ajuſter ſeulement le canon du mors ſelon nos principes, on doit auſſi penſer à la gourmette. Elle ſera poſée en bon lieu, c'eſt-à-dire, ſur la barbe, aſſez juſte pour ne point balotter, & pas trop pour écorcher le *cheval*. Si la barbe eſt trop ſenſible, on couvre la gourmette d'un feutre ou d'un cuir. Souvent la barbe étant écorchée, le *cheval* ſe déſole, & n'obéit pas avec préciſion: car cette partie a quelquefois une grande ſenſibilité.

Des effets du Mors.

Le *cheval* éprouve de la douleur au point où le mors comprime ſes barres, & la force de la compreſſion eſt la meſure de cette douleur, qu'il fuit avec une promptitude proportionnée à ſon intenſité, & dans la direction du point du contact qui lui eſt douloureux. Dans le cas où pluſieurs points éprouvent de la douleur, il fuit le plus grand mal, ſans cependant réſiſter au moindre; enſorte que s'il eſt libre, c'eſt-à-dire mené avec art, il obéit à toutes les impreſſions, ſelon le degré de chacune: car il

Digitized by Google

se peut faire, & il arrive souvent, qu'une barre soit plus comprimée que l'autre.

Quoique les barres soient l'organe immédiat sur lequel agit le mors, cependant il opère aussi sur tours les autres membres, parce que son effet change la disposition que ces membres ont entr'eux dans l'état naturel du *cheval*; disposition qu'il ne peut conserver lorsque son équilibre doit se combiner avec le poids de l'homme qui le monte.

Le mors dans la bouche d'un jeune *cheval* lui occasionneroit une douleur insupportable qu'il ne pourroit éviter que par des désordres, si on s'en servoit indiscrettement avant qu'il ait acquis la force, l'adresse & l'intelligence qui lui sont nécessaires. Quand la vigueur lui sera venue, alors des leçons méthodiques, fondées sur le méchanisme de ses actions, & données avec discrétion, le conduiront, par une progression insensible, au point de souffrir & même de goûter le mors. Dans les commencements la douleur violente l'oblige à rejetter la masse sur des membres trop foibles pour la supporter en entier, & trop peu élastiques pour la pousser en avant : alors les efforts qu'il fait troublent leur position naturelle; & le méchanisme animal, dérangé dès l'enfance, nous laisse un mauvais *cheval*, au lieu d'un bon que nous aurions conservé, si nous eussions employé la douceur. C'est donc sur un *cheval* vraiment bon & assoupli, qu'on peut connoître les effets du mors.

Supposons un bon *cheval* d'un âge fait, & capable de recevoir un mors. Ajustez-le selon les principes ci-dessus; ensorte qu'il y ait peu d'intervalle entre l'état de repos du canon & le mouvement de compression par lequel il excite de la douleur. Sentez les deux rênes autant également qu'il est possible, afin qu'une barre ne soit pas plus affectée que l'autre, & commencez par une pression insensible, que vous augmenterez par degrés. Dès que le cheval la sentira, il retirera la tête. Augmentez la pression, & que la douleur aille chercher l'animal dans l'endroit où sa tête s'est arrêtée; alors, pour éviter la sensation douloureuse, il l'élèvera. Continuez de sentir le mors sur les barres; la tête du *cheval* se portera en arrière : & si vous ne cessez il reculera jusqu'à ce qu'ayant fatigué ses jarrets & ses reins, il fasse enfin une pointe, & finisse par se renverser.

Dans touts les chevaux, le mors produiroit successivement ces effets un peu plutôt, ou un peu plus tard : ainsi, quelque doux qu'il soit, il ne peut servir, seul, à l'équitation. Pour en tirer toute l'utilité possible, il faut donc en modérer l'action, & la proportionner à la sensibilité & aux forces du *cheval*; il faut en outre, que l'animal connoisse l'éperon, & qu'il se porte en avant pour les jambes.

Un *cheval* qui se décide franchement pour les jambes de l'homme, ne se désordonne point pour la pression du mors. Il commence, à l'approche de la douleur, par ralentir son allure : si la pression augmente, il enlève sa tête, son col, ses épaules, & rejette une partie de leur poids sur les hanches. Celles-ci accoutumées à porter la masse en avant, font leurs fonctions si elles ne trouvent pas dans la main de l'homme une résistance, qui ne seroit autre qu'une douleur nouvelle & plus forte. Le *cheval* alors, entre deux douleurs, cédera à la plus violente : il forcera la main, si l'éperon le chasse trop, ou se cabrera, si la main le retient avec excès.

Il est rare, & même assez difficile, que le mors agisse également sur les deux barres du *cheval*. Si une seule barre ressent la douleur, voici l'effet qui s'ensuit : le *cheval*, pour éviter la sensation, baisse ordinairement le côté qui est comprimé, enforte que l'os de la ganache appuie sur le haut du gosier, tandis que l'os de la ganache de l'autre côté s'en éloigne. Si la douleur continue, le haut du col se plie, ensuite les épaules, ou du moins les vertèbres dorsales; & enfin le *cheval* tourne, parce que toute cette moitié de sa masse ayant successivement reflué jusques sur la jambe de derrière de ce côté, cette jambe lui sert de point d'appui. Il est nécessaire qu'elle se decharge de son poids qui la fatigue; & cela ne peut se faire qu'en tournant, supposé cependant que le *cheval* soit assez souple pour le faire; car sans cela l'animal est dans le désordre.

Si après avoir plié le *cheval* avec un seul côté du mors, on lui fait sentir de la douleur de l'autre côté, sans diminuer le premier effet; alors le côté qui auroit tourné est arrêté, parce que l'effet nouveau du mors met obstacle à la progression de cette partie, & tout le corps se plie & s'arrondit. C'est par les combinaisons différentes de ces sensations, qu'on donne à la tête & au col du *che. al* des attitudes & des directions variées.

L'attitude du *cheval*, sa vigueur, sa soupleſſe, influent beaucoup sur les sensations que le mors opère en lui : mais ces rapports ne peuvent être connus qu'après un long travail & par un tact bien exercé. La théorie embrasse peu d'objets : la pratique offre des variétés infinies, qu'il est impossible de décrire.

Des propriétés du Mors, de sa proportion avec la sensibilité des barres.

Puisque c'est par la sensation d'une douleur modifiée & dirigée à propos, que nous disposons à notre gré les différentes parties du corps du *cheval*, il est nécessaire d'avoir une machine qui fixe le sentiment à un endroit déterminé, afin que la netteté & la simplicité des opérations produisent des effets précis qu'on puisse connoître. C'est pour cela que les écuyers se servent du mors tel que nous l'avons, préférablement à tours les autres instruments. Les anciens, & peut-être encore bien des modernes, accordoient une grande propriété au mors : aussi en ont-ils fabriqué de bien des espèces.

Pour moi, je crois que ce n'est qu'un moyen secondaire, & que les véritables propriétés du mors se trouvent dans l'assiette, dans la main, dans les jambes d'un bon écuyer. Pourvu que le mors pose bien,

Digitized by Google

bien, que ſes parties ſoient bien appropriées à la conformation de la bouche, & que ſon effet ne varie point, je ſuis perſuadé qu'un habile homme tirera parti de tout mors en l'employant à propos. Le mors le mieux ordonné ne communique pas l'art de bien aſſouplir le cheval, & de le placer dans des attitudes qui ne répugnent point à la nature. Ainſi l'art d'emboucher le cheval eſt vraiment celui de le dreſſer.

Il n'y a perſonne, pour peu qu'il ſoit verſé dans la cavalerie, qui ne connoiſſe toutes les parties du mors, & les procédés vulgairement employés pour l'ajuſter. Il eſt donc inutile d'entrer dans des détails qu'on trouve par-tout; j'y renvoie le lecteur: je me contente de lui dire ici que, dès qu'il aura trouvé le point de ſenſibilité de la bouche de ſon cheval, tout mors lui ſera bon, pourvu qu'il ſache travailler proportionnellement à cette ſenſibilité. S'il n'excite pas de douleurs exceſſives, & s'il ſe conduit ſelon les bonnes règles, il donnera un bel appui à ſon cheval: c'eſt ce qu'on deſire ſur-tout, & ce qui rend l'animal agréable à monter.

Un bon cheval eſt bien embouché avec tous les mors qui ne ſont pas durs. Mais ſi on eſt obligé d'avoir recours à un mors dur pour aſſeoir un cheval dont le fond de la bouche eſt bon & ſenſible, c'eſt une preuve de la foibleſſe de ſes reins, & un avis de ne point excéder leur pouvoir.

Je conſeille cependant de proportionner la force du mors à la ſenſibilité primitive de la bouche; car ſi elle eſt dure par elle-même, on ne réuſſiroit pas avec un mors doux. Ainſi, pour règle générale, on doit regarder comme baſe de tout, la douleur modérée que le mors excite ſur les barres lorſqu'on le fait agir.

L'uſage du bridon eſt univerſel pour les jeunes chevaux. Comme ſon appui n'eſt point fixe, & qu'il porte ſur les lèvres plus que ſur les barres, il a un effet moins grand & plus proportionné au peu de force & de ſoupleſſe de ces jeunes animaux. Mais auſſi il n'y a jamais d'appui ni d'aſſurance dans les chevaux qui n'ont été dreſſés qu'avec ſon ſecours. Certains cavaliers croient, en l'employant à tours propos, même avec de vieux chevaux, ménager la bouche; ils ſe trompent: en craignant de la gâter, ils ne la forment pas.

On doit éviter ſur-tout de ſe ſervir du mors & du bridon tour à-la-fois; leurs effets ſont bien différents: ils ſe contrediſent même; car le bridon enlève le bout du nez, & le mors, avec de l'appui, le fait baiſſer. Les écuyers, qui s'en ſervent, retiennent un temps de l'un, & rendent l'autre, & ainſi alternativement. Mais je n'oſerois approuver ce travail: il vaut mieux employer l'un des deux tout ſeul.

Pluſieurs auteurs ont écrit ſur l'embouchure: celui de tous qui raiſonne le plus conformément aux loix de la nature, eſt M. le Baron de Sind. On ſera très-bien de le lire: il dit beaucoup de choſes qui ont échappé aux autres écrivains. Il m'a diſpenſé d'entrer dans des définitions qu'il a très-bien données; & on voit par ſon ouvrage qu'il a un grand talent pour la cavalerie.

J'exhorte auſſi à lire ce que dit M. Bourgelat à l'article de la *bouche*, dans ſon premier volume des *Eléments d'Hyppiatrique*: il explique bien des choſes utiles à ſçavoir. Je recommande en général, à ceux qui ont du goût & du jugement, de ne point négliger la lecture: un livre enſeigne ce qu'un autre n'a point dit.

De l'appui du Mors.

L'exercice modéré & donné ſelon les règles augmente les forces de l'animal, comme les bonnes leçons augmentent ſa ſoupleſſe & ſon adreſſe. Dès qu'il eſt arrivé au point de ne plus peiner dans ſon travail, d'obéir librement, & de ſe ſoutenir tout ſeul dans l'équilibre qui lui convient, le mors qui lui avoit occaſionné tant de ſouffrances lui devient agréable, parce qu'il peut éviter la douleur en obéiſſant, & qu'il eſt aſſez vigoureux pour pouvoir le faire. Alors le mors ne fait plus que poſer ſur les barres; ſon poids ſeul s'y fait ſentir; & il ne les comprime plus avec douleur. Tant que l'animal eſt bien mené & ſoumis à des ordres raiſonnables, une bouche ainſi formée, a un appui léger ſur le mors, & la main du cavalier ne porte que le poids des rênes: le moindre mouvement ſuffit pour avertir le cheval qui obéit ſans déſordre. Tel eſt ordinairement l'appui des chevaux de légère taille, & qui ont de la gentilleſſe. Mais tout agréable qu'eſt cet appui, il a l'incommodité d'exiger une grande attention & une grande légéreté dans la main du cavalier, qui ſans cela pourroit donner des à-coups qui nuiroient à la bouche. C'eſt pourquoi nous préférons un appui ferme & doux.

Une bouche bonne & loyale ne s'étonne point d'une preſſion forte, pourvu qu'elle ſoit ſuivie par progreſſion: mais elle ne ſe rencontre que dans un bon cheval, & ſur-tout dans celui qui eſt bien raſſemblé. Le cavalier qui monte un cheval doué de cette perfection, éprouve la même ſenſation que s'il ſe poſoit ſur du velours, il eſt affecté agréablement; & le cheval qui a cet appui, quoique ſenſible à la douleur, n'en eſt point atteint promptement, mais ſeulement par des à-coups ou par des contre-temps. Le cavalier peut aſſurer la main, il n'a point de déſordre à craindre; au contraire le cheval ſe raſſemble très bien, & ſe trouve plus en force. Sa bouche écume; il caſſe la noiſette, comme on dit, & témoigne par la beauté de ſon attitude qu'il ſe plaît ſous ſon cavalier.

Au contraire lorſque le cheval pèſe ſur le mors, de ſorte que le cavalier ait peine à lui placer la tête où il le deſire, c'eſt un appui ferme & dur. Si le cheval eſt bon par lui-même, on pourra le rendre plus léger, & avec le temps plus agréable. Mais s'il manque de reins & de jarrets, il ſera toujours très-peſant & ſans gentilleſſe.

Il y a peu de bouches auxquelles on ne dona

Digitized by Google

de l'appui, ſi le cheval eſt bon, pourvu qu'on le mette dans le degré d'équilibre qui lui convient. En de-çà & en de-là de ce point, l'appui vrai & agréable n'exiſte plus. Formez donc l'équilibre du cheval, & confirmez-le dans les leçons d'une bonne école, alors vous formerez ſon appui.

Il y a des hommes qui n'enfoncent jamais leurs chevaux, & qui, ne les réduiſant pas à l'obéiſſance la plus exacte, ne font, pour ainſi dire, qu'effleurer leurs ſenſations. Ces ſortes de chevaux n'ont jamais d'appui, & ſont toujours prêts à ſe défendre dès qu'on leur demande quelque choſe de nouveau. Ils n'ont qu'une petite routine, & point de ſouplеſſe ni d'aplomb: on ne ſauroit les dire dreſſés, ni dans la main. Sous prétexte de les ménager on ne leur apprend rien.

On doit s'attendre qu'on ne conduira le cheval à l'appui qui lui vient ſous l'homme, que par la douleur. Ainſi il faut ſe réſoudre à lui en occaſionner, en prenant les tempéraments néceſſaires pour qu'il ne ſe déſeſpère pas. On y parvient en relâchant ſon travail dès qu'on s'apperçoit que la douleur devient difficile à ſupporter: inſenſiblement & par degré on gagne le cheval bien plus ſurement que par un travail bruſque & forcé. En proportionnant l'effet du mors à la tenue de la main, au degré d'enlevé que le cheval peut ſupporter, on lui donnera de l'appui, pourvu qu'il n'y ait rien de rude dans la main: car un à-coup qui exciteroit une douleur vive, détruiroit l'appui.

Des flancs du cheval, & de leur ſenſibilité.

Toute la peau de l'animal eſt ſenſible, mais elle l'eſt bien davantage dans les endroits où elle eſt plus mince, & où elle couvre des parties aponévrotiques. La peau des flancs eſt ainſi conſtituée, & elle eſt tellement ſenſible dans certains chevaux, qu'ils ne peuvent ſupporter l'approche d'aucuns corps étrangers, & qu'ils font tous leurs efforts pour les repouſſer. Cette ſenſibilité varie de degré dans tous les ſujets: les maladies, la fatigue, amortiſſent le ſentiment, comme la ſanté & la vigueur l'augmentent. En général, cette ſenſibilité eſt bien moindre que celle de la bouche; & on peut dire que le cheval ne ſent point de douleur, à moins qu'on n'entame les téguments avec l'éperon. Si l'animal a quelquefois été pincé vigoureuſement, la moindre approche d'un corps étranger lui fait appréhender la douleur qu'il a reſſentie précédemment: ſans cela il ſupporte patiemment ce qui le touche. La répétition fréquente du châtiment rend le cheval ſi ſenſible, qu'il devient difficile à calmer: auſſi a-t-on ſoin de le ménager.

C'eſt par le moyen des jambes & par leur approche des flancs, que le cavalier fait naître ce ſentiment dans le cheval. La vivacité avec laquelle l'homme le touche, & la fermeté plus ou moins grande de ſes aides, produiſent des ſenſations différentes. Une jambe qui s'approche mollement ſans aſſurance & ſans poſition, ne fait que chatouiller le cheval, elle l'inquiète & l'incommode; alors il ne répond pas avec exactitude & préciſion à ce qu'on lui demande. Ceux qui ont toujours la jambe molle & relâchée, viennent difficilement à bout d'enfoncer leurs chevaux & de les réduire à une obéiſſance complette, parce que l'aide varie & eſt elle-même incomplette. D'ailleurs avec de telles aides il eſt à préſumer que l'homme n'a pas une grande fixité de poſition. Ceux au contraire qui, avec le même vice dans leur attitude, laiſſent échapper par à-coup des jambes dures & mal dirigées ſur le flanc du cheval, le ſurprennent par une ſenſation & une douleur ſubite, ne peuvent communiquer aucune aide ſuivie, & même font repouſſés avec vivacité, parce qu'un corps très-élaſtique eſt repouſſé plus vivement qu'un autre, s'il choque une maſſe conſidérable; & aſſurément la jambe roide de l'homme eſt plus élaſtique dans cet état que lorſqu'elle eſt molle.

Il faut donc, pour produire des effets certains, chercher un milieu entre la diſpoſition molle & inactive de la jambe, qui, en ſe collant au corps, s'applatit & n'a plus d'action à elle, & la roideur qui l'en éloigne à proportion qu'elle s'en approche. Pour cela, la cuiſſe & la jambe doivent avoir acquis, par un long travail, une poſition aſſurée: cette aſſurance vient moins de l'action des muſcles qui touchent le cheval & font approcher les cuiſſes l'une de l'autre, que de leur propre poids & d'une attitude qui provienne d'une bonne aſſiette.

La belle aſſiette, en fixant le bas du corps, laiſſe à l'homme la faculté d'employer ſes jambes à ſon gré: alors ſon goût & ſes connoiſſances le décident. Toutes ces aides qui ſe donnent en étendant la cuiſſe & la jambe, & en baiſſant le talon, ſi d'ailleurs la poſition eſt bonne, ces aides, dis-je, ſont meilleures que celles qui proviennent d'une jambe fléchie & molle. Dans le premier cas, la jambe étant ferme fait céder le cheval qui, ſentant une preſſion forte, craint le châtiment, & fuit avec promptitude & ſans réſiſter. Dans le ſecond cas, il réſiſte au contraire, parce qu'il n'eſt touché que par un corps mou, dont l'action ſe confond avec la réaction, & ne lui fait rien craindre de fâcheux. Cherchez donc dans les muſcles de la jambe & de la cuiſſe, un degré de tenſion qui ſoit tel que le cheval ne réagiſſe pas contre, & qu'il cède à ſon approche: ſon obéiſſance vous charmera alors. Arrivé une fois à cette manière de faire, vous goûterez les vrais plaiſirs de l'équitation. On parvient par-là à donner au cheval une ſenſibilité qui ſe perfectionne ſingulièrement, au point que la preſſion la plus légère de la cuiſſe ou du genou eſt ſuffiſante pour le faire agir.

La jambe de l'homme, employée ſeule, n'a que trois effets. Par ſon attouchement léger, elle fait entrer en contraction les muſcles qu'elle approche, & elle accélère leur mouvement. La preſſion devenue un peu plus forte range un peu les han-

Digitized by Google

ches, ou plie le cheval s'il eſt ſouple. La preſſion encore augmentée fait tourner la croupe & la jette en dehors. Combinez ces actions, faites-les ſuccéder les unes aux autres ; mêlangez-les avec le travail de la main & de l'aſſiette, & vous aurez toute l'équitation.

Si vous approchez les deux jambes bien égales, vous accélérerez la marche de la croupe, en faiſant contracter vivement tous les muſcles du bas-ventre ; & alors l'animal portera ſes jambes ſous le ventre plus qu'auparavant. La main déterminera enſuite ce que l'animal fera ; car celle-ci doit précéder & accompagner les actions des jambes.

Tous les travaux de l'équitation dépendent de la combinaiſon de ces quatre opérations, ſur leſquelles nous nous étendrons plus amplement dans la deuxième partie de ce ſecond livre, parce que la pratique fera connoître, plus facilement que la théorie, leur uſage & l'emploi qu'on en doit faire.

De la bonne attitude des parties du cheval, démontrée par leur ſtructure anatomique.

Le cheval ne ſert réellement à l'homme qu'autant qu'il eſt obéiſſant à ſes moindres ordres. Mais pour cela il faut qu'il ſoit ſouple & diſpos ; & il ne le deviendra jamais ſi on le met dans des attitudes contraires à ſa conſtruction, ou dans leſquelles il ſoit gêné.

L'attitude & l'aſſouplifſement du cheval dépendent l'une de l'autre & marchent enſemble. Par le choix de la bonne attitude, nous le mettons en force ; & par l'aſſouplifſement, nous donnons à ſes membres tout le degré de mouvement que la nature leur a accordé, mais qu'elle laiſſe à l'art & à l'induſtrie à développer. Chaque articulation joue plus ou moins, ſelon la longueur ou la brièveté de ſes ligaments, ou bien encore ſelon le peu de jeu des muſcles que l'exercice n'a point encore développés, ou que la nature a mal conformés.

En cherchant à développer ces mouvements, on doit craindre de diſloquer les membres. C'eſt ce qui arriveroit certainement ſi on vouloit étendre leur jeu avant que d'avoir placé le cheval. Ceux qui trottent vivement les jeunes chevaux avant que de les avoir diſpoſés par la bonne attitude, les ruinent & les énervent en peu de temps. Ceux au contraire qui ne preſſent leur allure qu'en raiſon de leurs forces & de leur équilibre, parviennent à les dreſſer, à les rendre agréables, & à conſerver leurs membres bien ſains. Il eſt vrai que cela n'eſt point aiſé, & que c'eſt le fruit d'un tact bien sûr & des connoiſſances les plus certaines. La bonne attitude eſt déterminée par la conſtruction & le rapport des membres du cheval entre eux ; & l'aſſouplifſement eſt fondé ſur l'uſage ſuivi qu'il fait de toutes ſes articulations, ſelon les loix de leur méchaniſme.

Les détails que nous avons donnés ſur les allures du cheval, fourniſſent des motifs qui règlent le travail. Notre but actuel eſt de démontrer que la nature bien entendue nous ſert toujours de guide, & que nous la conſultons plutôt que le caprice & la fantaiſie.

Celui qui connoit & emploie les attitudes convenables au cheval, qui fait lui faire exécuter tous les mouvements poſſibles dans toute leur étendue, & qui ajoute à cela la grace dans ſon attitude & dans celle qu'il donne à l'animal, eſt véritablement un homme de cheval. Mais s'il n'a que de l'habitude, un travail embrouillé & peu réfléchi, s'il ne s'occupe qu'à faire des choſes extraordinaires & éloignées de cette belle ſimplicité de la nature, il ne mérite certainement pas ce titre. Le vrai talent conſiſte à faire de belles choſes, mais avec diſcernement & avec raiſon : celui donc qui, pour quelques beaux inſtants propres à ſurprendre des ſpectateurs peu inſtruits, ſacrifiera les forces & la bonne volonté du cheval, bien loin d'acquérir de la réputation, la perdra dans l'eſprit des vrais connoiſſeurs.

Du CHEVAL. (De Bohan).

Jettons un coup-d'œil ſur l'eſpèce & la quantité des chevaux qu'on vient offrir aux écoles & deſtiner au ſervice. Ce ne ſont plus ces poulains fiers, gais & vigoureux élèves de la nature, ce ſont des animaux lâches, triſtes, mous & défigurés, portant déja toutes les marques de la domeſticité, & le plus ſouvent même mutilés par la cruelle ignorance de leur maître.

On oublie que l'éducation de nos haras doit imiter celle de la nature ; on y mépriſe ſes loix ſi ſimples & ſi ſûres, pour recourir à des méthodes conſacrées par une antique ignorance, ou plus malheureuſement encore par les frivoles raiſonnements de l'art conjectural de l'hypiatrique. Auſſi, que de ſujets tarés, que de poulains dépriſés ſortent de ces établiſſements élevés à grands frais. L'homme aura beau raiſonner, tant qu'il cherchera à corriger la nature au lieu de l'écouter, de la ſuivre & l'aider, il ſera dans le chemin de l'erreur.

Non-ſeulement nous ſommes en faute envers la nature dès la copulation du mâle & de la femelle, mais même avant, par le choix que nous faiſons des pères & des mères dont on veut tirer de la race. La figure & la taille de l'étalon ſont les deux ſeuls objets qui nous occupent. L'âge eſt compté pour rien ; il ſuffit qu'il puiſſe ſervir pour qu'on n'y faſſe aucune attention ; ſes qualités, ſa vigueur, ſon épuiſement, toutes ces choſes ne ſont point remarquées ; elles ſont pourtant plus eſſentielles que la figure, car nous rencontrons à chaque pas de beaux & mauvais chevaux ; mais je veux que l'étalon ſoit bien choiſi, qu'il ait toute la vigueur & les qualités requiſes, le ſervice du haras en ſera indubitablement en deux ans un fort mauvais cheval, qui ne produira plus qu'une quantité de roſſes. Pour entretenir cette vigueur, qui doit être tranſmiſe à ſa race, il faut que le cheval mère une vie qui la lui conſerve, le travail lui eſt parti-

Digitized by Google

culièrement nécessaire ; cependant, dans toutes nos haras, il n'en fait point, car on ne peut donner ce nom à quelques tours qu'on lui fait faire une fois ou deux par semaine au bout d'une longe & sans être monté ; le cheval ainsi gouverné peut à juste titre perdre le nom de cheval, car il n'en a plus les qualités, pour prendre celui d'étalon ; aussi le degré de leur valeur est-il toujours mesuré par la quantité de juments qu'ils sont en état de saillir chaque saison, & par la promptitude avec laquelle ils servent les juments qu'on leur présente. Echauffé par les aliments, provoqué par les juments qu'on met auprès d'eux, ils semblent acquérir tous les jours plus de qualités pour la génération, mais l'art est ici en défaut, la nature est toujours la même, elle perd indubitablement en qualité ce qu'elle paroit gagner en quantité.

Les anglois, plus amateurs & plus vrais connoisseurs que nous en chevaux, nous donnent à cet égard un exemple qui devroit pourtant nous frapper ; ils recherchent avec grand soin les étalons qui se sont distingués dans les courses, ils achetent à des prix extraordinaires la permission de faire saillir de bonnes juments par ces chevaux ; aussi rarement l'effet trompe-t-il leur attente ; si le poulain arrive à l'âge de cinq ans sans accident, il leur regagne ordinairement bien au-delà de ce qu'il coûte. Il est indubitable que les qualités se perpétuent, elles devroient donc déterminer dans le choix des pères.

On est encore moins délicat sur les mères ; pourvu qu'elles aient un bon coffre, c'est à-peu-près la seule qualité qu'on recherche, soient-elles vicieuses, tarées, lâches & molles, estropiées même ; c'est au haras qu'on les relègue ; il est rare d'y voir des juments qui n'y aient pas été envoyées pour quelqu'une de ces causes : on les fait servir par un étalon frais, ou fatigué, pourvu qu'elles retiennent, c'est tout ce qu'on demande. Pendant le temps de la portée, il n'est point question de l'exercice de la jument, enchainée dans une écurie quelquefois trois mois de suite, d'autres fois tourmentée par un travail qui l'échauffe, souvent mal nourrie ; enfin elle met bas, & donne presque toujours un poulain qui n'a pas même la figure de son père. Ces animaux ne sont pas plutôt nés, qu'on leur circonscrit un terrain, dont les bornes étroites ne permettent pas à leurs corps & à leurs membres de faire de l'exercice & de se développer ; c'est ordinairement le cercle juste qui est absolument nécessaire à la nourriture de la mère, nourriture mal saine, par cela même qu'elle est renfermée dans un trop petit espace, qui ne lui permet pas de la choisir.

C'est dans ce régime de vie qu'on entretient le poulain, jusqu'à ce que, quittant la mamelle, on le sépare, on l'enchaine à l'écurie ; ou, s'il reste dehors, des cordes, des chaines même, lui lient les jambes, de peur qu'il ne les exerce : c'est peu encore de s'opposer au développement de la nature, il faut que la plus cruelle des opérations vienne l'étouffer : à dix-huit mois on coupe le poulain, c'est le détruire avant qu'il soit né : aussi, dès cet instant, porte-t-il touts les signes de la foiblesse qu'il conservera pendant sa vie, l'encolure cesse de grossir, les muscles ne prennent point ces formes quarrées & dessinées qui annoncent la vigueur du mâle, les poils sont longs, il en reste beaucoup aux jambes, les crins, au lieu de devenir lisses, brillants & ondulés, ressemblent à des étoupes : enfin, l'âge de le vendre arrive, & on nous amène ces brigues défigurées pour nous remonter. Ne reviendrons-nous jamais de cette ancienne & bizarre méthode européenne, de hongrer les chevaux, & de détruire ainsi la moitié de leur force & de leur courage ? L'expérience a beau nous démontrer tous les jours qu'il n'y a que les chevaux entiers capables de faire ces travaux excessifs du roulage des postes, des rivières, &c. ; pour le métier de la guerre, qui ne demande pas moins de force & de résistance, nous ne nous servons que de chevaux hongres, parce que d'anciens préjugés nous font suivre une ancienne routine : que d'accidents, dit-on, il arriveroit ? mais en Perse, mais en Arabie, où ce barbare usage est inconnu & plus près de nous encore, la cavalerie Espagnole, comment fait elle ? ses chevaux sont-ils d'un autre acabit que les nôtres, sont-ils moins propres à la génération ? cependant on les contient, on les maitrise, & il n'y a pas plus d'accidents, pas plus de jambes cassées en Espagne qu'en France. Mais, pour prouver qu'il y a sur cet objet autant de préjugés que de raison, il y a vingt ans qu'on n'auroit pas osé, dans Paris, atteler son carrosse de chevaux entiers, on disoit aussi, que de risques à courir si on rencontre des juments ? aujourd'hui il n'y a point de femme qui ne monte avec sécurité dans un carrosse attelé de chevaux entiers ; & point de cocher qui ne se range dans une cour d'hôtel ou de spectacle avec confiance, à son tour, & sans s'embarrasser si la voiture qui l'avoisine est attelée de juments. Ne voit on pas chez le roi, & dans toutes les académies, ces chevaux les uns à côté des autres, tranquilles dans les rangs ou files des reprises de manège, quoiqu'ils soient les trois quarts du temps montés par des enfans ou des jeunes gens, qui n'ont nulle habitude des chevaux. Quelle objection restera-t-il donc à faire ? Les troupes voyagent & rencontrent des juments. Je répons. En vous servant de chevaux entiers, vous multiplierez bientôt l'espèce, & la conformation deviendroit moindre, parce qu'ils résisteroient davantage à la fatigue. Les juments seroient presque toutes reléguées chez le cultivateur ou dans les haras. D'ailleurs, les Espagnols ne voyagent ils pas ? les rouliers ne passent-ils pas leur vie sur les grands chemins & dans les auberges, & ne rencontrent-ils jamais de juments ?

Tel est l'empire de l'habitude, que les réformes ou les projets les plus simples & les plus utiles font

Digitized by Google

dédaignés ou tournés en ridicule. Avant le maréchal de Saxe, on croyoit impossible de faire marcher l'infanterie ensemble & alignée ; on faisoit battre des marches qui ne servoient qu'à faire du bruit & à s'étourdir. Il fut le premier qui dit qu'il falloit la faire marcher en cadence ; cela étoit si neuf, qu'il prévint qu'il paroîtroit extravagant en faisant une pareille proposition : il en est de même, je paroîtrai peut-être extravagant, mais j'opinerai pour que la cavalerie soit montée sur des chevaux entiers, qu'elle soit exercée tous les jours, qu'elle entreprenne des marches qu'on appelle aujourd'hui forcées ; & qu'on l'habitue à passer les plus mauvais pas, & même à sauter & à franchir des obstacles qui l'arrêtent actuellement.

Mais revenons aux causes secondes de la foiblesse de notre cavalerie : le cheval, livré à l'écuyer, ne tombe que trop souvent entre des mains barbares, qui achèvent sa destruction : rien de si dangereux qu'un artiste ignorant. Il se trompe avec méthode, & s'égare avec entêtement ; telle est une grande partie des gens qui font le métier de dresser des chevaux ; incapables, pour la plupart, de donner des définitions justes des opérations les plus simples de l'art qu'ils veulent professer. Qu'on ouvre nos traités d'équitation, & on verra par-tout la nature forcée & contredite ; que de milliers de chevaux estropiés & usés, avant d'en trouver un capable d'exécuter les tours de force que nous ont donnés MM. de Neucastle, la Guérinière, &c. sous les noms baroques de *passades*, *terre-à-terre*, *pesades*, *mézair*, *ballotade*, *pas & le saut*, *falcades*, *ripolon*, &c. C'est de ce jargon minutieux dont je prétends sur-tout me préserver dans mon école ; les chevaux ne connoîtront point d'allures artificielles, & j'appliquerai toutes les ressources de l'art à perfectionner celles que la nature leur a données.

Afin que rien ne nous échape, & pour suivre la même marche dans cette seconde partie que dans la première, nous supposerons un cheval à dresser, & qui sera censé être entre les mains d'un homme de cheval, duquel nous décrirons la façon de se conduire, pour parvenir surement à son but.

L'art de dresser les chevaux.

Nous avons dit qu'on appelle *cheval dressé*, ou *mis*, celui qui connoît les intentions du cavalier au moindre mouvement, & y répond aussi-tôt avec justesse, force & légereté.

L'action mechanique des bras & des jambes de l'écuyer, sur un cheval, n'est pas suffisante pour le dresser & lui donner légereté, sagesse & force. Il faut que plusieurs soins raisonnés concourent à ce but. Supposons un cheval entier, fin, fort & vigoureux, tel qu'il en sort encore des haras d'Espagne, ou des forêts des Pyrénées. Ce n'est que par degrés qu'il faut le faire passer au nouveau genre de vie auquel il est destiné : accoutumé jusqu'à l'âge de quatre ans & demi, cinq ans, à la liberté des prairies, c'est presque toujours avec désespoir qu'il se voit enchaîné dans une écurie ; l'inaction où il se trouve, le changement subit de ses aliments, doivent opérer une révolution dans sa nature, dans son humeur & dans ses forces : il faut donc éviter les inconvénients qui doivent naturellement s'en suivre. Il reçoit les premières leçons de sagesse & de douceur du palfrenier aux soins duquel il est confié : c'est à l'écurie où on doit le préparer aux leçons du manège ; il n'est pas indifférent qu'il soit confié aux soins d'un homme doux, ou brutal ; tout ce qui peut entretenir la santé & la vigueur du cheval, tel que le panfage, la nourriture réglée, &c. doit être pratiqué avec une exactitude scrupuleuse ; il ne suffit pas que ceux qui ont soin des chevaux les aiment, il faut qu'ils soient forts, adroits, & accoutumés à les manier sans les craindre ; car on les rend vicieux par timidité & par mal-adresse aussi souvent que par brutalité : je m'arrête sur toutes ces recommandations, quelques minutieuses qu'elles puissent paroître, parce que l'expérience m'a appris combien elles étoient essentielles, & que, remontant aux causes des vices qu'on rencontre si communément dans les chevaux, j'ai trouvé qu'ils provenoient souvent de soins mal entendus, & mal donnés ; c'est une raison pour ne jamais donner un cheval neuf à un recrue.

Autant il y a de principes différents pour être placé à cheval, autant il y a de méthodes différentes pour dresser les chevaux, mais il en est une aussi, la meilleure de toutes, ce sera celle qui, par les principes les plus simples, s'écartera le moins de la nature. D'après ces méthodes, multipliées presqu'autant que les maîtres, il n'est pas étonnant de voir un cheval bien mené par un écuyer, & fort mal par un autre, qui quelquefois est plus savant. Il est certain, par exemple, que si on accoutume un cheval à tourner à droite par la rêne gauche, & à gauche par la rêne droite, comme le veut M. Bourgelat, & qu'un autre écuyer exige de ce cheval de tourner à droite par la rêne droite, & à gauche par la rêne gauche, ce dernier trouvera nécessairement l'animal rétif, & il foutiendra qu'il ne fait rien, quoiqu'il soit fort instruit à obéir à un autre signal. Les chevaux s'habituent à la leçon qu'on leur donne ; un homme de cheval fait partir son cheval avec ses jambes, l'arrête avec ses mains, & un poltillon fait partir son cheval avec les mains.

Le cheval s'habitue au cavalier qui le monte ; il s'accoutume même à sa fausse posture, voilà d'où vient qu'on voit souvent un homme mal à cheval, bien mener.

Un cheval bien mis doit être mené par tout homme droit à cheval, & qui sait se servir de ses mains & de ses jambes.

Nous allons montrer que la position que nous avons donnée au cavalier, la plus commode pour lui, a encore l'avantage d'être la plus favorable à

Digitized by Google

l'animal, c'eſt à dire, celle dans laquelle le fardeau de l'homme lui eſt le moins incommode, & lui laiſſe par conſéquent le plus d'uſage de ſes forces & de liberté pour agir.

Mettons un cheval en liberté, & examinons ſes mouvements & ſes allures, la nature une fois connue, nous ſervira de loi.

Du mouvement & de la marche du cheval.

Il eſt néceſſaire de connoître les différents mouvements d'un corps, dont tout notre art ſe borne à faire mouvoir les reſſorts avec juſteſſe; examinons dans ſes jeux les plus ſimples les loix les plus exactes de la méchanique.

On peut conſidérer le corps du cheval comme une machine ſoutenue par quatre colonnes, dont le centre de peſanteur tombe toujours dans leur milieu proportionnel. Dans l'état de repos, le poids du corps de l'animal doit être réparti également ſur les quatre colonnes, & c'eſt auſſi ce que j'appelle un cheval raſſemblé. Dans l'état de mouvement, le poids de l'animal eſt ſoutenu par les colonnes qui ſe trouvent poſées à terre. Il eſt donc eſſentiel que le centre de peſanteur du cavalier ſe trouve perpendiculaire ſur celui du cheval, parce qu'alors, ces deux poids n'en formant plus qu'un, il ſe répartit proportionnellement ſur les jambes du cheval, & le gêne le moins poſſible.

On a toujours regardé les quatre colonnes de cette machine, ou les quatre jambes du cheval, comme le principe du mouvement; comme dans la marche de l'homme, on a prétendu que les jambes commençoient à ſe porter en avant, & que le corps venoit enſuite ſe repoſer deſſus lorſqu'elles étoient à terre.

Heureuſement la méchanique, ſcience démonſtrative, & conſultée trop tard, nous a fait voir notre erreur; on eſt convaincu aujourd'hui qu'un petit poids ne peut en attirer un gros, mais qu'au contraire, il eſt naturel qu'un gros en attire un petit. En recherchant d'ailleurs le principe du mouvement des corps, on a vu qu'il étoit dans le centre de gravité.

Il eſt même étonnant que, ſans la méchanique, on ne ſe ſoit pas apperçu du mouvement naturel de la marche; il n'y a qu'à voir un homme marcher avec vîteſſe, ou courir, on s'appercevra bien que c'eſt ſon corps qui entâme le chemin, & qu'il dépaſſe de beaucoup ſes jambes, qui paroiſſent ne faire que ſuivre, & qui ne font effectivement que venir ſoutenir le corps pendant qu'il chemine. Pourquoi voit-on quelquefois un homme tomber en courant? c'eſt parce que ſes jambes n'ont pas aſſez de vivacité pour venir ſoutenir ſon corps, qui part toujours le premier.

Examinez bien le cheval en repos & d'aplomb, & excitez-le doucement à ſe porter en avant, ayez les yeux ſur l'avant-main, vous la verrez d'abord ſe mouvoir; puis, comme ſi elle entraînoit les jambes, vous les verrez venir ſe poſer ſous le cheval, & ce ſera le chemin plus ou moins conſidérable qu'il aura fait de ſon corps, qui déterminera la jambe à ſe porter plus ou moins en avant. Voilà le véritable principe du mouvement: c'eſt toujours par leur centre de gravité que les corps ſe meuvent, & lorſqu'on veut mouvoir un corps, c'eſt toujours ſur le centre de gravité qu'il faut appliquer les forces. Quelqu'extraordinaire que ce principe puiſſe paroître d'abord à ceux qui étoient accoutumés à croire que les jambes mettoient le corps en mouvement, & le faiſoient primitivement marcher, pour peu qu'ils réfléchiſſent, & qu'ils faſſent attention à ce que l'expérience leur démontre ſans ceſſe, ils s'appercevront bientôt de leur erreur.

Tout mouvement doit avoir un objet: ſi le cheval chemine, c'eſt pour ſe tranſporter d'un endroit dans un autre, & ſi le cavalier l'y excite, c'eſt pour arriver à ſon but: c'eſt le mouvement que le cheval fait pour ſe tranſporter d'un endroit dans un autre qu'on nomme *marche*.

D'après l'objet de la marche, on voit de quelle façon elle doit s'exécuter: nous ſavons que le plus court chemin d'un point à un autre eſt la ligne droite, & que le mouvement le plus naturel à un corps qui a reçu une impulſion, c'eſt de ſe mouvoir uniformément, & dans la direction de la force qui l'y a mis.

Dans la marche, le corps de l'animal doit donc ſe mouvoir directement, c'eſt-à-dire, toujours en ligne droite; c'eſt auſſi celui dont les jambes s'écartent le moins de cette direction qui marche le mieux.

Ne conſidérons dans touts les mouvements que le point pris pour centre de peſanteur; le centre de peſanteur ou de gravité, mis en mouvement, ne peut ſe mouvoir qu'à une certaine portée, à la même hauteur & ſans ſe baiſſer; & lorſqu'il y eſt parvenu, c'eſt le terme du ſoutien que les jambes peuvent lui donner ſans bouger; pour lors, elles ſont obligées de changer de place, & venir reprendre ſous lui la même poſition qu'elles avoient avant, afin de lui renouveller la facilité de recommencer ſon mouvement; c'eſt ainſi que ſe meut & continue de ſe mouvoir l'animal, dont touts les mouvements ſont tellement ſuivis les uns des autres, que l'œil le plus attentif ne les diſtingue qu'avec peine: ces mouvements ſucceſſifs, du centre de peſanteur & des jambes, doivent avoir un accord & une ſucceſſion parfaite, ſans leſquels le cheval ne ſeroit plus d'à-plomb, & courroit riſque de tomber.

Il eſt néceſſaire ſur-tout que les jambes ne ſe ralentiſſent pas, qu'elles aient toujours la même gradation de viteſſe que le corps, ou le centre de gravité, & qu'elles travaillent toujours par le plus court chemin.

C'eſt au cavalier habile, à compaſſer les mouvements de ſa main qui doivent rallentir la maſſe, & la quantité des aides qui doivent accélérer l'action des jambes; car s'il n'a pas le ſentiment de

Digitized by Google

cette exacte compensation, qu'on appelle *l'accord des mains & des jambes*, il lui eſt impoſſible de mettre un cheval d'à-plomb & de le raſſembler ; c'eſt-à-dire, de mettre le poids du corps du cheval ſur le milieu proportionnel des jambes poſant à terre.

D'après ce principe du mouvement, bien reconnu, continuons à conſidérer le cheval comme une maſſe, dont le centre de gravité doit toujours tomber dans le milieu proportionnel des jambes, qui poſent à terre ; & toutes nos opérations ne s'exécuteront que ſur ce centre de gravité, que nous chercherons à mouvoir avec juſteſſe & ſureté.

Le cheval a différentes manières de ſe mouvoir avec plus ou moins de célérité, ce qui le rend ſuſceptible de différentes allures ; il en a trois, dites allures naturelles, ſçavoir, le pas, le trot & le galop. J'appelle ces allures naturelles, pour les diſtinguer d'avec d'autres que les chevaux n'ont jamais naturellement, mais qu'ils prennent quelquefois, par la manière dont on les mène, telles que *l'amble*, *le haut pas*, *le traquenard*, &c. Dans ces allures factices, le cheval a moins d'aplomb, & n'eſt point en force ; auſſi s'uſe-t-il infiniment plutôt. Il eſt cependant des Bidets en Bretagne & en Normandie, qu'on appelle *chevaux d'allures*, quiſont beaucoup de chemin avec ces manières de marcher. Mais ces *chevaux* ſont rares, & il faut qu'ils ſoient excellents pour ſoutenir ce train, dont nous ne parlerons pas davantage, puiſqu'il n'eſt connu que des chevaux de payſans, qui ne changeront certainement pas leur uſage, & qui auroient même tort de le changer, puiſque ces chevaux ſont fort eſtimés parmi eux.

Du Pas.

Le pas eſt de toutes les allures du cheval la plus lente, & celle qu'il peut ſoutenir le plus longtemps de ſuite : dans cette allure, il n'a qu'une jambe en l'air, à la fois, & leur mouvement ſe ſuccède diagonalement ; je m'explique, la maſſe du cheval, une fois en mouvement, ne pourroit plus ſe ſoutenir ſi elle n'étoit ſecourue : une jambe de devant, la droite par exemple (*fig.* 1.) ſe lève, & va ſe poſer en avant, & perpendiculairement au-deſſous de l'épaule droite ; en même-temps que le pied droit de devant ſe poſe à terre, le pied gauche de derrière ſe lève, & ſe trouve tout-à-fait levé, au moment que le droit de devant eſt tout-à-fait poſé ; le pied gauche de derrière, une fois en l'air, va ſe poſer en avant, plus ou moins, de façon qu'il puiſſe donner un juſte ſupport au centre de gravité du cheval ; en même-temps que le pied gauche de derrière ſe poſe, le pied gauche de devant ſe lève, de façon que ce pied ſe trouve tout-à-fait en l'air, en même-temps que l'autre eſt tout-à-fait poſé ; il va de même ſe poſer en avant & perpendiculairement au-deſſous de l'épaule ; lorſqu'il poſe à terre, le droit de derrière ſe lève, & va ſe porter comme le gauche de derrière, aſſez en avant pour aider à ſoutenir le centre de gravité ; puis, lorſqu'il le poſe, le droit de devant ſe lève, & ainſi ſe reperpétuent ſans ceſſe ces quatre mouvements, qui ſont très ſuivis, & doivent être très-égaux entr'eux, la maſſe devant toujours cheminer.

On voit par ce détail, que, dans le pas, la maſſe de l'animal, ou ſon centre de gravité, n'eſt jamais ſoutenu que par trois jambes, ſur leſquelles il ſe meut continuellement, que ſes jambes ſe lèvent & changent entr'elles, en proportion de la vîteſſe de la maſſe. On voit auſſi que le mouvement des jambes ſe ſuccède diagonalement, c'eſt la ſeule manière dont le cheval puiſſe conſerver ſa ſolidité ; puiſqu'une jambe doit être déchargée, avant que celle qui eſt en l'air ſoit tout-à-fait poſée, les deux points d'appui qui reſtent, étant dans la diagonale, ſont dans la poſition la plus forte & la plus favorable pour ſoutenir la maſſe.

Le pas a différents degrés de ſoutien & de vîteſſe ; il eſt plus ou moins écouté & allongé ; nous aurons occaſion d'en reparler dans nos leçons où cette allure ſera regardée comme la plus avantageuſe. & celle dont un habile maître doit ſe ſervir pour finir & perfectionner un cheval ; je veux dire pour lui donner la fineſſe de la bouche & des jambes. Le fameux M. de Luberſac ne ſe ſervoit que du pas pour dreſſer ſes chevaux, il s'en emparoit tôt qu'ils étoient ce qu'on appelle *débourés* ; il les montoit pendant dix-huit mois, ou deux ans, toujours au pas, & quand, au bout de ce temps, il les mettoit ſous les plus forts écoliers, ils étoient tous étonnés de trouver à ces chevaux le paſſage le plus cadencé & la galopade la plus écoutée & la plus juſte.

Du Trot.

L'allure du trot eſt beaucoup plus vive que celle du pas ; elle en tire ſon origine : ſi on hâte le cheval au pas, on voit diſtinctement ſes muſcles dorſaux & lombaires ſe raccourcir, les angles de l'arrière-main s'ouvrir avec force, & la maſſe ſe porter en avant avec beaucoup plus de célérité, les jambes du cheval s'enlèvent auſſi avec beaucoup plus d'action, pour venir au ſecours de cette maſſe, & la ſupporter. Auſſi l'expérience nous fait-elle voir, que nombre de chevaux pareſſeux bronchent au pas, & ſe ſoutiennent très-bien au trot.

Le mouvement ſucceſſif des quatre jambes ne pourroit être aſſez prompt pour le ſoutien de la maſſe ; auſſi le cheval a-t-il deux jambes en l'air, & deux à terre, qui, étant placées diagonalement, ſuffiſent pour ſoutenir la machine en équilibre, pendant que les deux autres cheminent, & ſe relèvent mutuellement. Dans l'amble, les deux jambes du même côté forment un bipède ; pendant que l'un eſt l'air, la machine eſt viſiblement en danger de tomber ; car il faut, pour que le cheval puiſſe marcher, qu'à l'inſtant, par exemple, où le bipède droit eſt en l'air, tout le poids de ſon corps faſſe un mouvement à gauche pour ſe mettre en équilibre ſur le bipède gauche, puiſque, lorſque le bipède gauche ſe lève, il faut que le poids du corps ſe jette ſur le droit. (*Fig.* 2. Le bercement, dans cette al-

Digitized by Google

lure, eſt contraire au premier principe du mouvement, qui eſt, qu'un corps y étant mis doit ſe mouvoir en ligne directe, & uniformément à l'impulſion qu'il a reçue. Si quelques corps étrangers viennent à rencontrer les jambes & à occaſionner un bercement un peu plus conſidérable, le cheval tombe du côté du dehors, où il n'a rien qui le ſoutienne ; cette allure doit donc être rejettée, & regardée comme fauſſe & pernicieuſe. Dans le trot, les quatre jambes forment deux bipèdes, ſçavoir, la jambe droite de devant, & la jambe gauche de derrière, l'un ; & la jambe gauche de devant & la jambe droite de derrière, l'autre.

C'eſt ſur ces deux bipèdes que ſe meut continuellement le centre de gravité, qui chemine toujours en ligne droite. (*Fig.* 3).

Cette allure eſt très-vive, & embraſſe beaucoup de terrein ; lorſqu'elle eſt allongée, tous les muſcles y ſont dans un grand jeu, c'eſt ce qui la fait regarder comme très propre à aſſouplir & fortifier les jeunes chevaux. Par la poſition des bipèdes, le corps de l'animal y conſerve aiſément ſon à-plomb ; c'eſt ce qui la rend auſſi moins fatiguante pour lui. Il me reſte beaucoup de choſes à dire ſur cette allure, mais j'aurai occaſion d'y revenir dans les leçons qui ſuivront, & alors je ſerai plus à même d'être entendu.

Du Galop.

Le cheval au pas n'a qu'une jambe en l'air ; au trot, il en a deux en l'air & deux à terre : au galop, il eſt un inſtant où les quatre ſont en l'air, c'eſt pourquoi cette allure peut être conſidérée comme une répétition de ſauts en avant, qui s'opèrent, non-ſeulement par l'action des muſcles dorſaux & lombaires, mais encore par l'ouverture des angles de l'arrière-main, ou le chaſſé des parties poſtérieures, qui, à chaque temps de galop, ſe rapprochent plus ou moins de la ligne verticale du centre de gravité, & enlèvent plus ou moins la maſſe ; cette allure eſt très-fatiguante pour le cheval, & ſon uſage trop fréquent ruine la machine entière, les jarrets ſur-tout en ſouffrent infiniment, ſi le cavalier n'a pas ce tact qui forme l'accord des mains & des jambes ; il eſt clair, par exemple, que ſi dans l'inſtant où les angles des parties de derrière s'ouvrent pour chaſſer la maſſe, & le cavalier forme un temps d'arrêt, il rejette le poids du corps de l'animal ſur des parties qui ne peuvent le ſupporter, & qu'il force & ruine indubitablement les jarrets de ſon cheval : ceci bien reconnu, il eſt aiſé de voir combien le galop eſt pernicieux à une troupe ; puiſque, dans l'eſcadron, le cavalier eſt obligé de régler le travail de ſa main ſur les commandements qui lui ſont faits, ou pour entretenir ſon alignement, & que ces temps d'arrêt ne peuvent preſque jamais s'accorder avec l'allure de ſon cheval.

Quand le cheval marche à droite, il doit galoper ſur les jambes droites, & quand il marche à gauche, ſur les jambes gauches ; quand on mène un cheval droit devant lui, en plaine ou ailleurs, ce doit être alternativement & également ſur les deux jambes.

Un cheval galope ſur les pieds ou jambes droites, quand la jambe droite de devant, & la jambe droite de derrière dépaſſent les jambes gauches. (*Fig.* 4).

Un cheval galope à gauche quand les jambes gauches dépaſſent les jambes droites. (*Fig.* 5).

Un cheval galope faux, quand, marchant à droite, il galope ſur les pieds gauches, ou que, marchant à gauche, il galope ſur les pieds droits.

Un cheval eſt défuni quand ce ne ſont pas les deux jambes du même côté, qui dépaſſent les deux autres, c'eſt-à-dire, quand il galope ſur le pied droit de devant & ſur le gauche de derrière, ou ſur le pied gauche de devant, & ſur le pied droit de derrière (*Fig.* 6 & 7) ; dans ce cas, le cheval n'eſt pas d'aplomb & court un riſque évident de tomber.

Il eſt eſſentiel qu'un cavalier connoiſſe parfaitement toutes ces actions dans les différentes allures du cheval, & après l'avoir vu, il faut monter à poil pour chercher à ſentir ſous ſa partie mobile tout ce que l'œil nous a fait appercevoir ; ſans ce tact, jamais de fineſſe.

CHEVALER ſe dit de l'action du cheval qui paſſage ſur les voltes ; & c'eſt lorſqu'en paſſageant au pas ou au trot, ſa jambe de dehors de devant croiſe, ou enjambe à touts les ſeconds temps ſur l'autre jambe de devant.

CHEVAUCHER. Ce terme, pour dire aller à cheval, eſt hors d'uſage ; mais il eſt encore uſité parmi les écuyers, pour expliquer la manière de ſe mettre ſur les étriers. Chevaucher court, chevaucher long, à l'angloiſe, à la turque, &c.

CHEVESTRE eſt un vieux mot qui ſignifioit le licol d'un cheval. Le mot, *s'encheveſtrer*, ſe dit encore.

CHEVILLE. Cheval qui n'eſt propre qu'à mettre en cheville ; cheval qui n'eſt propre qu'à tirer & à être mis devant un limonier.

CLAMPONNIER, ou *Claponnier*. C'eſt un cheval long-jointé, c'eſt-à-dire qui a les paturons longs, effilés & trop pliants.

CLAPONNIER. *Voyez* CLAMPONNIER.

CŒUR. Cheval de deux cœurs, eſt celui qui ne manie que par contrainte, qui n'obéit pas volontiers aux aides du cavalier. Ces chevaux tiennent quelque choſe des ramingues.

CONDUIRE ſon cheval *étroit* ou *large* : *étroit*, ſignifie le mener en s'approchant du centre du manège ; & *large*, en s'approchant des murailles.

CONFIRMER un cheval, c'eſt achever de le dreſſer aux airs de manège.

CONNOITRE les éperons, les jambes, les talons, la bride, &c. ; c'eſt, de la part du cheval, ſentir avec juſteſſe ce que le cavalier demande lorſqu'il approche les éperons, les jambes ou les talons, qu'il tire ou rend la bride.

CONTRE-POIDS

Digitized by Google

CONTRE-POIDS se dit de la liberté d'assiette du corps que garde le cavalier, pour demeurer toujours dans le milieu de la selle, sans pencher de côté ni d'autre, également sur les deux étriers, quelque mouvement que fasse le cheval pour lui donner les aides à propos. Un Cavalier doit si bien garder le contre-poids, qu'il soit toujours préparé contre les surprises & les désordres du cheval.

CONTRE-TEMPS. C'est une mesure ou cadence interrompue en maniant, soit par la malice du cheval, soit par le peu de soin du cavalier qui le monte, comme lorsque le cheval continue des ruades, au lieu qu'il devoit lever le devant. On dit : ce cheval a rompu la justesse & la mesure de son manége, a interrompu sa cadence par deux contretemps, & le cavalier par les aides du talon, a mal secondé les aides de la bride.

CORNU. Un cheval cornu, est celui dont les os des hanches s'élèvent aussi haut que le haut de la croupe.

CORPS. Un cheval qui a du corps est celui qui a beaucoup de boyau, beaucoup de flanc, qui a les côtes bien tournées, amples & longues. Ce cheval n'a point de corps, n'a point de ventre, de flanc, c'est-à-dire, qu'il a les côtes resserrées, ou courtes, ou plates, & le flanc recourbé, ce qui lui rend le corps estanqué comme à un levrier. On mépriſe pour le carrosse, les chevaux qui n'ont point de corps; mais un chasseur n'en est pas pour cela plus mépriſable, pourvu qu'il soit de grande haleine, de beaucoup de ressource, léger & grand mangeur. On appelle aussi cheval estrac, celui qui a peu de corps.

COTÉ. Porter un cheval de côté, c'est le faire marcher sur deux pistes, dont l'une est marquée par les épaules, l'autre par les hanches.

COUCHER. Se coucher sur les voltes, c'est lorsque le cheval a le col plié en dehors, & porte la tête & la croupe hors la volte, comme lorsqu'en maniant à droite, il a le corps plié & courbé, comme s'il alloit à gauche. Se coucher sur les voltes, est autre chose que volte renversée.

COULER. Le maître de l'académie dit quelquefois à l'écolier, quand il galope autour du manége, *coulez*, *coulez*, ce qui veut dire ne retenez pas tant votre cheval, & allez un peu plus vite : un cheval qui coule au galop est celui qui va un galop uni & qui avance.

COUP DE HACHE. Mauvaise conformation du col d'un cheval; c'est un creux à la jonction du col & du garot. Le coup de lance est un enfoncement comme une espèce de goutière qui va le long d'une partie du col sur le côté. Quelques chevaux d'Espagne & quelques barbes naissent avec cette marque qui passe pour bonne.

COURBETTE. C'est un saut médiocre du cheval, qui élève les pieds de devant en l'air, & puis ceux de derrière suivent, ce qui est répété & continué en même cadence; enforte que les hanches rebattent ensemble, après que les pieds de devant ont touché la terre par des reprises continuées & réglées. On dit : mettre un cheval à l'air des courbettes; cheval qui fait des courbettes, qui manie à courbettes, qui, de lui-même, se présente à courbettes. Un cheval bat la poudre à courbettes, quand il les hâte trop, & qu'elles sont trop basses. Il est dangereux que le jardon ne vienne aux chevaux qu'on fait manier à courbettes avec excès. Les éparvins secs font harper & lever les jambes, & le cheval en rabat les courbettes de plus haut. Faire la croix à courbettes, c'est faire cette sorte d'air ou de saut, tout d'une haleine, en avant, en arrière, au côtés, comme une figure de croix. Une courbette est un saut.

COURBETTER. Faire des courbettes, cheval qui ne fait que courbetter.

COUREUR. Cheval propre pour la course, & particulièrement pour la chasse. Coureur de bague, cheval propre à courir la bague. On donne aussi ce nom à un cheval qui a la queue coupée, & une partie des crins.

COURIR. C'est faire galoper un cheval de toute sa force. C'est faire une course de vitesse, un galop hâté & déterminé, autant que le cheval en est capable. Dans les manèges, on ne se sert point du mot *courir* pour dire galoper; les écuyers disent : ce cheval a fait une galopade, galope bien.

COURSE. C'est un défi de plusieurs hommes à cheval, à qui arrivera le premier, en courant de toute la vitesse du cheval, à un but fixé. Les Anglois font fréquemment de ces courses. Il y a quelques années qu'on en faisoit à Paris; mais cette mode est déjà passée. Dans ces courses, le vainqueur gagne un prix ou une somme d'argent, que les anglois appellent une vaisselle.

COURSE *des têtes & de la bague*. Les courses les plus considérables qu'on pratiquoit autrefois dans les tournois & les carousels, consistoient à rompre des lances en lice les uns contre les autres; à combattre à cheval l'épée à la main; à courre les têtes & la bague; & à faire la foule.

On rompoit aussi des lances contre la quintaine : c'est une course très-ancienne. On se servoit d'un tronc d'arbre, ou d'un pilier contre lequel on rompoit la lance, pour s'accoutumer à atteindre son ennemi par des coups mesurés. On appella aussi dans la suite cette course, le *faquin*, parce qu'on se servoit souvent d'un faquin ou d'un porte-faix armé de toutes pièces, contre lequel on couroit; mais la manière la plus ordinaire, étoit une figure de bois en forme d'homme plantée sur un pivot, afin qu'elle fût mobile. Ce qu'il y avoit de singulier, c'est que cette figure étoit faite de façon qu'elle demeuroit ferme quand on la frappoit au front, entre les yeux & sur le nez (c'étoient les meilleures coups); & quand on la touchoit ailleurs, elle tournoit si vîte, que si le cavalier n'étoit pas assez adroit pour l'éviter, elle le frappoit rudement d'un sabre de bois sur le dos.

Dans le combat de l'épée à la main, les cava-

liers se rangeoient dans la carrière entre la lice & l'échafaut des princes, éloignés de quarante pas l'un de l'autre; & la armes de toutes pièces & l'épée à la main, ils attendoient le son des trompettes pour partir; ensuite baissant la main de la bride & levant le bras de l'épée, ils partoient avec violence l'un contre l'autre, & en passant, ils se donnoient un coup d'estramaçon sur la face en tirant un peu du côté gauche; & au même endroit d'où son adversaire étoit parti, on prenoit une demi-volte, & on repartoit ainsi jusqu'à trois fois. Après la troisième atteinte, au lieu de passer outre pour aller reprendre une autre demi-volte, on tournoit de part & d'autre sur les voltes d'une piste vis-à-vis l'un de l'autre, en se donnant continuellement des coups d'estramaçon, avec une action vive, & on continuoit jusqu'à la troisième volte: ils s'en retournoient après d'où ils étoient partis, faisant mine d'aller reprendre une autre demi-volte, & dans le même instant, deux autres cavaliers venoient remplir la place & exécuter la même chose.

Le connétable de Montmorenci se rendit très-célèbre dans cet exercice, il seroit à souhaiter qu'il fût encore en usage, puisque c'est un véritable manège de guerre, qui apprendroit à se servir, tant de l'épée, que du pistolet; d'autant plus qu'il n'est nullement dangereux, les coups d'épée pouvant se donner au-dessus de la tête par opposition, & de même du pistolet, en le tirant le bout en haut.

De toutes les courses qui étoient anciennement en usage dans les tournois & dans les carousels, on n'a retenu dans les académies modernes que les courses de têtes & de bague.

Course des Têtes.

Les allemands ont pratiqué cet exercice avant les françois: les guerres qu'ils avoient avec les turcs y ont donné occasion: ils s'exerçoient à courre des figures de têtes de turcs & de mores, contre lesquelles ils jettoient le dard & tiroient le pistolet, & en enlevoient d'autres avec la pointe de l'épée, pour s'accoutumer à recourir après les têtes de leurs camarades, que les soldats turcs enlevoient, & pour lesquelles ils avoient une récompense de leurs officiers.

On se sert dans la course des têtes, de la lance, du dard, de l'épée & du pistolet.

La lance est composée de la flèche, des ailes, de la poignée & du tronçon. Sa longueur est d'environ six pieds.

Le dard est une sorte de trait de bois dur, long d'environ trois pieds, pointu & ferré par le bout, il y a dans un endroit du bois de petits boutons de fer pour marquer l'endroit où on doit le tenir, afin qu'il soit en équilibre.

Dans une course bien règlée, il y a ordinairement quatre têtes, qui sont toutes de carton. La première, est celle de la lance, qui est posée sur une espèce de chandelier de fer attaché au mur ou à un pilier du manège: ce chandelier est mobile & tourne sur deux pitons; il doit être long de deux pieds, & élevé à huit pieds de terre.

La seconde est une tête de Méduse, plate & large d'un pied, plus ou moins, appliqué sur une forte planche un peu plus grande, & on attache cette planche au haut d'un chandelier de bois, qui doit être élevé de terre de cinq pieds, ou bien on la place au-dessus de la barrière.

La troisième tête est celle du More; on la place de même que celle de Méduse, au haut d'un chandelier de bois de même hauteur, ou au-dessus de la barrière.

La quatrième tête est celle de l'épée, qui doit être posée à terre sur une petite éminence à deux pieds & demi du mur ou de la barrière.

Il faut placer les têtes suivant la longueur du manège, qui, comme nous l'avons dit, doit être un quarré long d'environ 120 pieds, & large de 36. Cela supposé, la tête de la lance doit être placée aux deux tiers de la course, c'est-à-dire, à 80 pieds du coin du manége, où on prend la première demi-volte.

La tête de Méduse doit être placée à 5 pieds du mur, du même côté que celle de la lance, & à la moitié du manége, si le lieu de la course est fermé de mur; mais lorsqu'il ne l'est que par une barrière, on la pose sur cette barrière, de même que la tête du More, qui se place vis à-vis de celle de Méduse de l'autre côté du manége.

La tête de l'épée se met à terre du côté de celle du More, à deux pieds & demi du mur, & à 40 pieds du coin où on finit la course.

Quand on se sert du pistolet, on attache un carton à la muraille à hauteur de la tête d'un homme à cheval; mais quelques-uns tirent sur la tête du More, au lieu de se servir du dard; le pistolet étant plus utile que cet instrument.

Une chose très-difficile dans la course des têtes, c'est de faire de bonne grace la levée de la lance, il faut pour cela se placer à trois longueurs de cheval au-dessus du coin où on doit commencer la première demi-volte, tenir quelque temps le cheval droit dans une place, la lance dans la main droite, & posée sur le milieu de la cuisse, ce qu'on appelle *la tenir en arrêt*, la pointe de la lance haute, un peu panchée en avant, au-dessus de l'oreille droite du cheval.

Avant que de partir au petit galop, qui doit être uni & rassemblé, il faut commencer par lever le bras de la lance, tenir le doigt indice étendu le long de la poignée, placer le coude à la hauteur de l'épaule, & depuis le coude jusqu'au poignet, le bras placé droit en avant, enforte que de l'épaule au coude, & du coude au poignet, cela forme un angle droit; car si la main de la lance étoit vis-à-vis de la tête, la lance brideroit le visage, & si la main & le bras étoient placés trop haut ou trop bas, cela feroit de mauvaise grace.

La lance étant ainsi placée dans la demi-volte, il faut ensuite observer les mouvements nécessaires

Digitized by Google

pour bien faire la levée de la lance en allant à la tête. Il y en a quatre principaux. Le premier temps se fait en baissant le doigt indice & un peu le poignet, & levant aussi un peu le coude, sans que la pointe de la lance varie ni s'écarte; il faut ensuite baisser insensiblement le bras à côté du corps, jusqu'auprès de la hanche, ce qui fait le deuxième temps; & là en ouvrant un peu le poignet en dehors, il faut relever le bras à côté du corps, sans le porter ni en avant, ni en arrière, & le tenir étendu jusqu'à ce que la main soit arrivée au-dessus & à côté de la tête, ce qui fait le troisième temps; le quatrième temps est de tourner les ongles du côté de la tête, & de descendre insensiblement la lance dans la posture où elle étoit avant que de commencer la levée, c'est-à-dire, le coude à la hauteur de l'épaule.

La course de la tête de la lance se divise en trois parties. Dans la première, on mène le cheval au petit galop depuis le coin jusqu'au tiers de la ligne, on échappe ensuite le cheval en baissant insensiblement la pointe de la lance jusqu'à la tête qu'il faut enlever d'un coup d'estocade, c'est-à-dire, allongeant un peu les bras pour la détacher de dessus le chandelier.

Depuis la tête jusqu'au coin, on remet son cheval au petit galop, en levant le bras pour faire voir la tête au bout de la lance.

On quitte ensuite la lance, & on prend à l'endroit où l'équilibre est marqué, un des deux dards qui doivent être placés sous les cuisses, & retenus par les genoux du cavalier, les pointes du côté de la croupe, de façon qu'ils se croisent. Il faut ensuite porter le dard en avant le bras libre, étendu & élevé un peu plus haut que la tête, en observant que la pointe du dard soit du côté du coude, & que le bout qui est à l'opposite de cette pointe soit un peu plus haut & au-dessus de l'oreille gauche du cheval, le tenant dans l'équilibre & le bras ouvert: dans cette posture, on tourne par le milieu du manège pour venir à la tête de Méduse, on tourne le dard par-dessus la tête, pour présenter la pointe & le lancer; & il faut un peu retirer le bras en arrière, afin de le darder avec plus de force.

Après avoir jetté le dard, il faut tourner le cheval pour aller à l'autre muraille, & en prenant la troisième demi-volte dans le coin du côté de la tête de l'épée, faire avec le dard le même mouvement, & venir le lancer de la même manière qu'on vient de le dire pour la Méduse. Cette tête se court aussi au pistolet.

Il faut ensuite tourner son cheval, & en arrivant à l'autre muraille, on commence la quatrième demi-volte, en tirant l'épée de bonne grace pardessus le bras gauche, & non par dessous le poignet, parce qu'on peut s'estropier en la tirant de cette manière. On doit la tenir haute & droite, le bras libre, étendu & élevé au-dessus de sa tête, & la faire briller en la remuant; & au tiers de la course, il faut partir à toutes jambes jusqu'à la tête, en se baissant le corps sur l'épaule droite du cheval, faire entrer l'épée de tierce, la relever de quatre, & la placer haut pour faire voir la tête au bout de la course.

Il y a des choses essentielles à observer dans la course des têtes, qui sont de ne jamais galoper faux ni défuni, de ne point laisser tomber son chapeau, & de ne point perdre son étrier: si l'un de ces cas arrive, on perd la course, quand même on auroit pris les têtes, c'est pourquoi avant que de commencer la course, il faut s'asseoir juste dans la selle, ferme dans ses étriers & enfoncer son chapeau. Il faut aussi tenir les rênes un peu plus longues dans les courses que dans les manèges renfermés, afin que le cheval ait la liberté de s'étendre, sans pourtant trop abandonner l'appui, afin que le cavalier & le cheval soient plus assurés dans la course.

Course de la bague.

Cet exercice n'étoit point en usage chez les anciens; il fut introduit lorsqu'on fit, par galanterie & par complaisance, les dames juges de ces exercices; & les prix qui étoient auparavant militaires, furent changés en bagues, qu'il falloit enlever à la pointe de la lance pour remporter le prix, ce qui donna occasion à la course de bague.

La bague doit être placée aux deux tiers de la course, comme la tête de la lance; elle doit être à la hauteur du front du cavalier, au-dessus de l'oreille droite du cheval.

La potence est un bâton rond & long d'environ deux pieds, au bout duquel pend le canon où est attachée la bague. Cette potence doit être plus élevée que la bague de 7 à 8 pouces, de crainte que dans la course on ne bride la potence, cela veut dire en terme de course, la toucher avec la tête ou avec la lance, ce qui estropieroit un cavalier, comme il est quelquefois arrivé.

A l'égard de la levée de la lance, on la fait de la même manière que nous l'avons expliqué en parlant des têtes: la seule différence est, que dans la course de bague, on ne donne point de coup d'estocade, comme à la tête.

Il faut encore bien observer, comme nous l'avons déja dit, de ne commencer à baisser la pointe de la lance qu'au tiers de la course, en échappant son cheval au grand galop, sans remuer la tête ni les épaules, tenant le coude haut, afin que le tronçon de la lance ne touche ni au bras ni au corps, mais que la main seule soutienne la lance; il ne faut pas non plus que la lance soit trop croisée en dehors du côté de l'oreille gauche du cheval, elle doit être au contraire au-dessus de l'oreille droite; parce qu'autrement, le vent de la course l'ébranleroit, & lui feroit perdre la ligne de direction. Le but, ou le point de la course, doit être au bord d'en haut de la bague sur la ligne du canon, ce qui

Digitized by Google

dépend de ne pas baiſſer trop vite la pointe de la lance.

Après avoir paſſé la bague, il faut reprendre au petit galop & lever peu à peu la pointe de la lance, & au bout de la carrière, faire la levée de la même manière qu'on a commencé, ſans regarder derrière ſoi, pour voir ſi on a emporté la bague, comme font quelques cavaliers, quand même on auroit fait un dedans. Il ne faut pas non plus en parant ſon cheval au bout de la courſe, mettre le corps en arrière. Cette action n'eſt point belle la lance à la main.

On appelle en terme de bague, *faire une atteinte*, lorſqu'on touche avec la pointe de la lance, le bord de dehors de la bague ſans l'enfiler; & on appelle *faire un dedans*, lorſqu'on la prend.

Il arrive quelquefois qu'on la prend au nombril, qui eſt un trou dans la chape où elle eſt attachée, mais la courſe ne vaut rien, à moins qu'on n'ait averti qu'on vouloit la prendre en cet endroit.

A l'égard des prix, tant pour la bague que pour les têtes, chacun fait trois courſes pour les remporter.

Celui qui a le plus de dedans ou le plus d'atteintes, a l'avantage pour la bague; s'ils ſont égaux en l'un & en l'autre, ou qu'aucun n'ait ni atteintes ni dedans, on recommence les trois courſes.

Pour les têtes, celui qui en enlève le plus remporte le prix; & en cas qu'elles ſoient toutes priſes par ceux qui courent, ce ſera celui qui les prendra entre les deux yeux, ou qui approchera le plus près de cet endroit.

Il y a dans un carouſel des juges pour cela, qu'on choiſit parmi d'anciens cavaliers, qui ſe ſont rendus célèbres dans ces exercices.

Il y avoit autrefois pluſieurs prix; ſçavoir, le grand prix, qu'on donnoit à celui qui avoit fait plus de dedans, qui avoit emporté plus de têtes, ou qui avoit fait les meilleurs coups à la quintaine; il y avoit enſuite le prix de la courſe des dames, celui de la meilleure deviſe, & le prix de celui qui couroit de meilleure grace.

De la Foule.

On appelle en terme de carouſel faire la foule, du mot italien, *far la folla*, lorſque pluſieurs cavaliers ſont manier à la fois un certain nombre de chevaux ſur différentes figures.

Ce manège eſt une eſpèce de ballet de chevaux, qui ſe fait au ſon de pluſieurs inſtruments: il a été imaginé par les Italiens, qui ornent leurs carouſels d'une infinité d'inventions galantes, dont le ſpectacle eſt auſſi ſurprenant qu'agréable.

Il faut des chevaux bien dreſſés, bien ajuſtés, & des cavaliers bien habiles & bien adroits, pour exécuter ce manège, à cauſe de la difficulté qu'il y a d'obſerver la juſte proportion du terrain, & d'entretenir le cheval dans l'égalité de ſon air & de ſa cadence.

Pour donner une idée de toutes les foules qu'on voudra inventer, il ſuffit d'en donner un exemple.

Il faut placer le long des deux murailles, ou des deux barrières du manège, ſur la même ligne, quatre cavaliers de chaque côté, éloignés l'un de l'autre d'environ dix à douze pas, plus ou moins, ſuivant la longueur du terrain, enſorte que les uns ſoient placés à droite & les autres à gauche, vis-à-vis les uns des autres. Il en faut encore placer trois autres ſur la ligne du milieu du manège, dont l'un occupera le centre, & les autres ſur la même ligne, & éloignés de celui du milieu à égale diſtance. Ces onze cavaliers doivent être rangés ſur trois lignes, & ils doivent avoir la tête de leurs chevaux placée en face d'un des bouts du manège.

Les huit qui ſont rangés le long de la muraille, c'eſt-à-dire, les quatre de chaque côté, font des demi-volres, changeant & rechangeant toujours de main, chacun ſur ſon terrein; & des trois qui occupent la ligne du milieu, celui qui eſt au centre, tourne à pirouettes, & les deux autres manient ſur les volres, l'un à droite, & l'autre à gauche.

Ils doivent tous partir enſemble au ſignal que leur donne celui qui conduit le carouſel, & arrêter de même, en finiſſant la repriſe, ou à courbettes, ou à l'air auquel leurs chevaux ont été dreſſés.

Tous les exercices dont nous venons de donner les règles & la deſcription dans ce chapitre, furent inſtitués pour donner une image agréable & inſtructive de la guerre, & pour entretenir l'émulation parmi la nobleſſe. Ils étoient fort en uſage en Italie vers la fin du ſeizième ſiècle. Rome & Naples étoient le ſéjour des plus célèbres académies, dans leſquelles les autres nations venoient ſe perfectionner; & c'eſt dans la pratique de ces exercices, qui faiſoient autrefois les divertiſſements des princes & de la nobleſſe, qu'on cherchoit à ſe diſtinguer pour ſe rendre capables de ſervir ſon prince avec honneur, & pour acquérir des vertus & des talents, qui doivent être inſéparables de tous ceux qui font profeſſion des armes.

COURSE. Ce mot, en parlant du cheval, n'eſt pas uſité dans les manèges. Hors de-là il ſignifie un grand galop à toute bride. Les barbes, les anglois ſont très vites à la courſe.

COURT. Un cheval court, eſt un cheval dont le corps a peu de longueur du garot à la croupe.

COURTAUD. Cheval de moyenne taille, auquel on a coupé la queue & les oreilles.

COURT-JOINTÉ. C'eſt un cheval qui a le paſturon court, qui a les jambes droites depuis le genou juſqu'à la couronne. Les chevaux court-jointés fatiguent mieux que les long-jointés; mais ils ne manient pas ſi bien. Les chevaux court-jointés ſont ordinairement boulerés & bourés.

COUSU ſe dit auſſi d'un cheval fort maigre: on dit, il a les flancs couſus, ce qui ſignifie qu'il y a ſi peu d'épaiſſeur d'un flanc à l'autre, qu'on croiroit qu'ils ſont couſus enſemble.

CRÉAT. Gentilhomme qui eſt élevé dans une académie pour ſe mettre en état d'enſeigner l'art de monter à cheval. Il ſert auſſi de ſous-écuyer.

Digitized by Google

CROCHU. Cheval crochu, c'eſt celui qui a les jarrets trop près l'un de l'autre. D'ordinaire les chevaux crochus ſont bons. Dans quelques provinces, on dit Jarretier pour crochu.

CROIX. Faire la croix à courbettes, à ballotades, c'eſt lorſqu'on fait ces ſauts en avant, en arrière & aux côtés, tout d'une haleine, parce que cela fait la figure d'une croix. Quelques-uns ont dit auſſi faire la croix à cabrioles, ce qui ne ſe peut pas; car les chevaux qui ſeroient des cabrioles en arrière, ſembleroient tenir du ramingue & du rétif, & ne travailleroient pas ſelon la juſteſſe du manège; outre qu'un cheval, quelque vigoureux qu'il ſoit, ne peut faire d'une haleine toute la croix à cabrioles.

CROUPADE. C'eſt un ſaut plus relevé que la courbette, & qui tient le devant & le derrière du cheval à une hauteur égale, enſorte qu'il trouſſe les jambes de derrière ſous le ventre, ſans nouer l'aiguillette, c'eſt-à-dire, ſans s'éparer, en allongeant les jambes, ſans montrer les fers; & c'eſt ce qui met de la différence entre cet air, la ballotade où le cheval s'épare à demi, & la cabriole où le cheval s'épare de toute ſa force. Les hautes croupades ſont des croupades plus relevées que les croupades ordinaires. Manier à croupades. Mettre un cheval à l'air des croupades. Cheval qui ſe préſente à croupades, qui fait des croupades.

CROUPE. La partie du derrière du cheval qui comprend depuis l'endroit où la la ſelle porte, juſqu'à la queue. On a dit qu'il faut qu'un cheval, en faiſant des voltes, ait les épaules oppoſées à la croupe; & on a voulu dire par-là que, le cheval cheminant de côté & ſur deux piſtes, il faut que ſes épaules tracent un chemin, tandis que, ſans ſe traverſer, ſa croupe en trace un autre. Cette façon de parler, n'eſt pourtant pas tout-à-fait juſte; car alors les épaules ne ſont pas oppoſées en droite ligne à la croupe; parce que la moitié des épaules marche vers le dehors & avant la croupe qui s'approche vers le centre, & que le cheval regarde dans la volte en pliant un peu le cou. Gagner la croupe, c'eſt lorſqu'un cavalier eſt en préſence d'un autre, & qu'il fait un demi-tour pour le prendre en croupe. Dans un combat, il faut faire la demi-pirouette au bout de la paſſade, pour gagner la croupe d'un ennemi qui preſſe. *Sans que la croupe échappe.* On ſe ſert de cette expreſſion pour les voltes & pour le galop, & elle ſignifie, ſans que le cheval ſe traverſe, ſans que la croupe ſorte de la volte ou de la piſte du galop. Lorſque le cheval a les cuiſſes fournies & proportionées à la rondeur de la croupe, il s'appelle bien gigoté; & mal gigoté, lorſque cette proportion ne s'y trouve pas.

CRUD, à crud; un homme armé à crud, botté à crud, c'eſt-à-dire, ſans bas, ſur la peau. Monter un cheval à crud, c'eſt le monter à poil, ſans ſelle ni couverture.

D.

DÉBOURRER un cheval, c'eſt rendre les mouvements d'un jeune cheval ſouples & liants, par l'exercice du trot. Debourrer les épaules d'un cheval, c'eſt, pour ainſi dire, les dégeler, quand il n'y a pas aſſez de mouvement.

DEDANS. Terme employé de pluſieurs façons dans le manège. Avoir un, deux, trois dedans; c'eſt en courant la bague, l'enlever une, deux, trois fois. Le talon du dedans, la rêne du dedans, la jambe du dedans, par oppoſition à celle de dehors. Cette façon de parler eſt relative à pluſieurs choſes, ſelon que le cheval manie à droite ou à gauche ſur les voltes, ou ſelon qu'il travaille le long d'une muraille, d'une haie ou de quelque autre choſe ſemblable; ainſi, elle ſert à diſtinguer à quelle main, ou de quel côté il faut donner les aides au cheval qui manie. Auprès d'une muraille, la jambe de dedans eſt la jambe du côté oppoſé au côté de la muraille. Sur les voltes, ſi le cheval manie à droite, le talon droit ſera le talon du dedans, la jambe droite ſera la jambe du dedans. Quelques académiciens, pour ſe faire mieux entendre, ſe ſervent ordinairement des expreſſions à droite, à gauche, & diſent: Aidez le cheval du talon droit, de la rêne droite, de la jambe droite, ſelon la ſituation des talons & des rênes au reſpect de la volte. Un cheval a la tête & les hanches dedans, quand on fait paſſager, ou que l'on porte un cheval de biais, ou de côté, ſur deux lignes. Mettre un cheval dedans, c'eſt le dreſſer, le mettre bien dans la main & dans les talons. Cheval qui s'eſt bien mis dedans, c'eſt-à-dire, cheval qui s'eſt bien dreſſé.

DÉFENDRE. Se défendre ſe dit d'un cheval qui réſiſte, en ſautant ou en reculant, à ce qu'on veut qu'il faſſe: c'eſt ſouvent ſigne qu'il n'a pas la force de l'exécuter. Se défendre des lèvres, c'eſt la même choſe que s'armer de la lèvre. *Voyez* ARMER.

DEHORS. Terme de manège, c'eſt le côté oppoſé à celui ſur lequel le cheval tourne; ſi le cheval tourne à droite, toutes les parties gauches du cheval & du cavalier, comme les hanches, la main, l'épaule, &c. ſont les parties de dehors; enfin, c'eſt l'oppoſé de dedans.

DÉLIBÉRER ſe dit d'un cheval qu'on accoutume, qu'on réſout, qu'on détermine à certains airs, comme au pas, au trot, au galop, ou à quelques manèges relevés. Il ne faut point délibérer un cheval à cabrioles, qu'on ne l'ait bien délibéré au manège de guerre, & au terre-à-terre. Il ne faut point faire lever le devant d'un cheval qu'il ne ſoit délibéré, & n'obéiſſe à la main & aux aides du talon; qu'il n'échappe de vîteſſe & forme bien ſon arrêt.

DEMEURER ſe dit du cheval lorſque l'écolier ne le détermine pas aſſez à aller en avant, alors le maître dit, votre cheval demeure.

DEMI-ARRET (le) eſt un arrêt qui n'eſt pas achevé par une paſade; deſorte que le cheval, après avoir faſqué trois ou quatre temps ſur les

Digitized by Google

hanches, reprend & continue ſon galop, ſans faire ni courbettes ni peſades.

DEMI-VOLTE, *demi-courbette*, *demi-hanche*, *demi-terre-à-terre*, *demi-air*. *Voyez* VOLTE, REPOLON & PASSADE, COURBETTE, HANCHE, TERRE-A-TERRE & MÉZAIR.

DÉROBER. Se dérober ſous l'homme ſe dit lorſqu'un cheval en galopant fait tout-à-coup, & de lui-même, quelques temps de galop plus vifs & précipités pour déſarçonner le cavalier, & s'en défaire s'il peut.

DÉSARÇONNER ſe dit du cheval qui fait ſortir le cavalier de la ſelle en ſautant ou en faiſant quelque mouvement violent.

DÉSARMER *un cheval*, c'eſt tenir ſes lèvres ſujettes & hors de deſſus les barres. Lorſque ſes lèvres ſont ſi groſſes, qu'elles couvrent les barres où conſiſte le ſentiment du cheval, & ôtent le vrai appui de la bouche, il faut lui donner une embouchûre à canon coupé, ou des olives, pour lui déſarmer les lèvres.

MANIÈRE DE DESCENDRE DE CHEVAL. (THIROUX).

Pour deſcendre régulièrement de deſſus le cheval, remis dans l'état du repos, on commence par abandonner le bridon, afin de pouvoir paſſer entre les rênes de la bride & l'encolure la gaule que la main droite tient, la pointe en bas. On met cette gaule dans la main gauche, ſans que cette main lache les rênes, enſuite, avec la main droite entièrement débarraſſée, on prend une poignée de crins qu'on place encore dans la main gauche, & dont on entoure l'index. Enfin on poſe la main droite, devenue libre pour la ſeconde fois, ſur la batte droite de l'arçon de devant, les quatre doigts en dedans, le pouce en dehors, le poignet bombé, l'avant-bras très-rapproché du ventre, & le coude ſerré contre la hanche, pour avoir, du côté droit, un point d'appui qui, quoique factice, puiſſe cependant contre-balancer celui que forme naturellement le pied gauche dont la pointe porte ſur l'étrier. Ce n'eſt qu'à la ſuite de ces diverſes préparations qu'on a la poſſibilité de s'enlever de deſſus la ſelle, ſans déranger la perpendiculaire du haut du corps. Auſſitôt qu'on a quitté la ſelle, on enlève la jambe droite qui paſſe avec aiſance au-deſſus de la croupe, lorſqu'on a l'attention de maintenir les hanches portées en avant & le bas du rein creuſé. Finalement, on allonge la jambe droite à terre. Alors le cavalier ſe retrouve preſqu'en face de l'épaule gauche du cheval, & dans la diſpoſition où il étoit en ſe préparant à monter deſſus; ceſt-à-dire, étayé, d'un côté, par la poignée de crins miſe dans la main gauche, ſoutenu de l'autre par la main droite qui, pendant le paſſage de la jambe droite, abandonne l'arçon de devant pour venir s'accrocher à celui de derrière, & ayant à l'étrier le pied gauche dont la pointe, abſolument deſſous ſon genou, ſe trouve dirigée au ventre du cheval. Auſſitôt qu'on ſent le pied droit ſolidement remis à terre, on ôte de l'étrier la pointe du pied gauche, &, après avoir quitté les crins & les rênes, logés dans la main gauche, on s'éloigne du cheval, en ſe reculant, juſqu'à ce qu'on ſoit hors de ſa portée.

DÉSUNI. Un cheval eſt déſuni, lorſqu'ayant commencé à galoper en avançant la jambe droite la première, il change de jambe, & avance la jambe gauche la première: il eſt déſuni de derrière, quand il avance la jambe droite de derrière au galop en même-temps que la jambe droite de devant; car à toutes les allures, excepté à l'amble, la jambe gauche de derrière doit marcher avec la jambe droite de devant, & ainſi des deux autres.

DÉVIDER. Un cheval dévide, lorſqu'en maniant ſur ſes voltes, ſes épaules vont trop vite, & que la croupe ne ſuit pas à proportion, enſorte qu'au lieu d'aller de deux piſtes, il n'en marque qu'une. Cela vient de la réſiſtance qu'il fait en ſe défendant contre les talons, ou de la faute du cavalier qui hâte trop la main.

DIGUER un cheval, c'eſt lui donner de l'éperon.

DONNER la main *ou* DONNER la bride, c'eſt lacher la bride. On dit auſſi rendre la main, rendre la bride, pour dire donner la main, donner la bride. Donner haleine. *Voyez* HALEINE.

DONNER des deux à un cheval, c'eſt le frapper avec les deux éperons. Donner le pli, c'eſt la même choſe que plier. Donner dans les cordes, ſe dit d'un cheval qu'on a attaché avec le caveçon entre les deux piliers. Il donne dans les cordes, lorſqu'en avançant entre les deux piliers, il tend également les deux cordes qui tiennent par un bout au caveſſon, & par l'autre à chaque pilier.

DOUBLER *ou* DOUBLER large, terme de manège; c'eſt tourner ſon cheval vers la moitié du manège, & le conduire droit à l'autre muraille ſans changer de main. Doubler étroit, c'eſt tourner ſon cheval en lui faiſant décrire un quarré à un coin du manège ou aux quatre coins. Doubler les reins, c'eſt un ſaut que le cheval fait pluſieurs fois de ſuite en voutant ſon dos, pour renverſer ſon cavalier.

DROIT. Cheval droit ſe dit d'un cheval qui ne boite point, & qu'on garantit droit chaud & froid, c'eſt-à-dire, lorſqu'il eſt échauffé ou qu'il eſt refroidi, c'eſt-à-dire, qu'il ne boite, ni quand on le monte & quand il eſt échauffé, ni après qu'il a été monté & qu'il s'eſt refroidi. On dit auſſi qu'un cheval eſt droit ſur ſes jambes, quand le devant du boulet tombe à plomb ſur la couronne, enſorte que le canon & le paturon ſont en ligne droite. On dit auſſi faire des courbettes également bien par le droit & ſur les voltes. Promener un cheval par le droit, le guider droit, le faire partir & reculer droit, c'eſt à-dire, le faire aller ſur une ligne droite, ſans ſe traverſer ni ſe jetter de côté.

E.

EBALAÇON. Cheval qui fait des Ebalaçons;

Digitized by Google

Vieille expreſſion qui ſignifioit donner l'eſtrapade.

EBRILLADE. C'eſt un coup de bride que le cavalier donne par la ſecouſſe d'une rêne à un cheval qui refuſe de tourner. La facade ſe fait par la ſecouſſe des deux rênes. Beaucoup de gens confondent ces deux mots, ſous celui de coup de bride. De quelque façon que ce ſoit, c'eſt toujours un châtiment & non pas une aide, & l'uſage en eſt banni des académies.

EBROUER. ſe dit des chevaux pleins de feu, qui font une eſpèce de ronflement, comme s'ils vouloient faire ſortir des naſeaux quelque humeur qui les empêche de prendre leur haleine. C'eſt une bonne marque quand le cheval s'ébroue, quand on le veut retenir. Si on veut empêcher qu'il ne s'ébroue, on l'eſſouriſſe.

ECAVESSADE. Vieux mot qui ſignifioit une faccade, que le palfrenier, qui tient un cheval par la corde du caveſſon, lui donne pour l'arrêter ou pour le châtier: on dit à préſent coup de caveſſon.

ECHAPPÉ. Un échappé eſt un cheval engendré d'un cheval & d'une jument de races différentes, & pays différents. Un échappé de barbe, un échappé d'Eſpagne.

ECHAPPER. C'eſt pouſſer un cheval à toute bride, le faire échapper ou partir de la main. On diſoit autrefois dans le manège ce verbe actif, & on diſoit échapper un cheval de la main; mais on a rectifié cette expreſſion, & on dit faire échapper, laiſſer échapper. Partir & échapper ont la même ſignification dans le manége. Pour laiſſer échapper un cheval de la main, il faut tourner les ongles en bas, & le conduire droit, baiſſer la bride de trois doigts, & appuyer délicatement les talons, ou le gras des jambes.

ECOLE. V. Diction. Encycl. Inſtruction que l'écuyer donne, tant au cavalier qu'au cheval, en le faiſant travailler. On dit, ce cavalier n'a qu'un, deux ou trois mois d'école. Voilà un cheval qui a de l'école, qu'on a remis à l'école, qui fournit bien à l'école, qui eſt bon cheval d'école, c'eſt-à-dire, qui manie bien. On dit auſſi un pas d'école, pour dire un pas averti, un pas écouté.

ECOLE ſignifie auſſi manège dans quelques occaſions. La baſſe-école, ce ſont les académiſtes qui commencent à apprendre à monter à cheval. Un cheval d'école, c'eſt un cheval de manège.

ÉCOUTÉ. On dit du pas d'un cheval qu'on promène dans la main & dans les talons, pas écouté. C'eſt un pas d'école, un pas raccourci d'un cheval qui eſt balancé entre les talons, qui les écoute ſans ſe jetter ni ſur l'un ni ſur l'autre: ce qui arrive quand il prend finement les aides du talon & de la main.

ÉCOUTER ſon cheval, terme de manège, c'eſt être attentif à ne point le déranger de ſes airs de manège quand il manie bien.

ÉCOUTEUX. Un cheval écouteux eſt celui qui eſt retenu, qui ne part pas de la main franchement, qui faute en avant, qui ne fournit pas tout ce qu'on lui demande.

ÉCURIE. Bâtiment deſtiné pour y attacher, y mettre à couvert, & y nourrir les chevaux. L'écurie ſimple n'a qu'un rang de chevaux, & un eſpace derrière pour aller d'un bout à l'autre. L'écurie double ſe pratique de deux façons; elle a deux rangs de chevaux, les croupes vis-à-vis l'une de l'autre, & un eſpace entre deux, ou bien on met le ratelier dans le milieu, alors les têtes des chevaux ſont vis-à-vis l'une de l'autre, & il y a deux eſpaces pour paſſer derrière les croupes des deux rangs. Ecurie ſignifie auſſi non-ſeulement le bâtiment fait pour les chevaux, mais encore tout ce qui y a rapport, c'eſt-à-dire, les logements de tous les officiers, palefreniers, &c. lorſque le tout ne forme qu'une enceinte de bâtiment: ainſi, les écuries du roi & des princes s'entendent dans ce dernier ſens. Les écuries du roi de France ſont ſeparées en deux bâtiments; l'un deſtiné pour les chevaux de manège & de guerre, & pour les chevaux de ſelle & de chaſſe, ce qui s'appelle la *grande écurie*; l'autre écurie, appellée la *petite écurie*, eſt faite pour les chevaux de carroſſe. M. le Grand vend toutes les charges de la grande écurie du haras qui en dépend, & de la petite écurie; il ordonne les fonds pour les dépenſes deſd. écuries, comme auſſi de toute la livrée. Nul maître d'académie ne peut montrer ni établir d'académie ſans ſon ordre & permiſſion formelle, avec des lettres pour prendre le nom d'académie royale. Des officiers des écuries, il y en a qui ſont communs à la grande & à la petite: tels ſont, premièrement, le grand écuyer, un intendant & contrôleur ancien, alternatif & triennal, un tréſorier, deux juges d'armes & généalogiſtes, huit fouriers, douze chevaucheurs, autrement couriers du cabinet, douze hérauts, y compris le roi d'armes, deux pourſuivants d'armes, trois porte-épée de parement, deux porte-Manteaux, deux porte-caban (qui eſt un manteau de pluie), deux médecins, quatre chirurgiens, deux apothicaires. D'autres officiers néceſſaires, comme garde-malade, garde-meubles, lavandiers, portier, drapier, paſſementiers, merciers, tailleurs, ſelliers, éperonniers, charron, bourrelier, brodeur & menuiſier des deux écuries. Trompettes, joueurs de violon, haut-bois, ſaqueboutes, cornets, haut-bois, muſettes de Poitou, joueurs de fifres & tambours, cromornes & trompettes marines, un ambleur & un conducteur du chariot. Maîtres en fait d'armes, des exercices de guerre, à danſer, de mathématiques, à écrire, à deſſiner & à voltiger. Les officiers de la grande écurie ſont, un argentier-proviſeur, un écuyer-commandant, quatre écuyers pour le manège, dont deux ordinaires & deux calvacadours, un écuyer ordinaire & un cavalcadour. Il y a encore quatre ou cinq charges d'écuyer ordinaire ſans fonctions, quarante pages portant la livrée du roi, la poche en travers, un gouverneur, deux ſous-gouverneurs, un précepteur, un aumônier, huit

Digitized by Google

premiers valets des pages, quatorze palfreniers, quatre maréchaux, un arroſeur de manège, un concierge, quarante-deux grands valets de pied. Le haras du roi a pour officiers, un écuyer capitaine du haras, ſix gardes du haras, deux maréchaux, deux pages, médecin, chirurgien, apothicaire, taulpier. Les officiers de la petite écurie ſont, un écuyer de main ordinaire, & vingt écuyers de main, appellés *écuyers de quartier*, qui doivent donner la main au roi quand il ſort & par-tout où il va, un écuyer ordinaire, commandant la petite écurie, & deux autres écuyers ordinaires, vingt pages portant la livrée du roi, les poches en long, un argentier proviſeur, un gouverneur, un précepteur, un aumônier. Tous les pages doivent faire leurs preuves anciennes & militaires de quatre générations parernelles. Tous les officiers des écuries ſont commenſaux de la maiſon du roi. La petite écurie a ſeize petits valets de pied par commiſſion.

ECUYER ſe dit de celui qui tient une académie, qui fait le manège, & qui enſeigne aux jeunes gentils-hommes l'art de manier les chevaux, & de les dreſſer. On dit auſſi d'un homme qui ſe tient bien à cheval & de bonne grace, qui ſe connoit bien en chevaux, que c'eſt un bon *écuyer*.

ECUYER cavalçadour, chez le roi & chez les princes, eſt celui qui commande l'écurie des chevaux qui ſervent à leur perſonne. Il y a dans la maiſon du roi, le grand-écuyer, auquel appartiennent, à la mort du roi, les chevaux & les harnois de l'écurie; le premier écuyer & des écuyers de quartier, qui aident au roi à monter à cheval & à en deſcendre, le ſuivent à cheval, & portent ſon épée. Il y a auſſi des écuyers de main, dont l'emploi eſt de donner la main à la reine, aux princeſſes & aux dames de la première qualité.

EFFET ſe dit des mouvements de la main qui ſervent à conduire un cheval. On diſtingue quatre effets de la main, en ſe ſervant de la bride pour pouſſer un cheval en avant, le tirer en arrière, ou pour le changer de main, à droite ou à gauche.

EFFILÉ. Cheval effilé, c'eſt celui qui a l'encolure déliée.

EFFLANQUÉ. Un cheval efflanqué eſt celui dont le ventre va en étréciſſant vers les cuiſſes. Cheval efflanqué par une courſe trop violente, ou par un trop grand effort de travail.

EGARER la bouche d'un cheval, c'eſt en diminuer la ſenſibilité par ignorance ou par brutalité.

EHANCHÉ. Cheval dont la hanche a ſouffert un ſi grand effort, que l'os qui la forme eſt deſcendu plus bas que celui de l'autre côté; on dit auſſi épointé.

ELANCÉ. Cheval long & qui a peu de ventre.

ELARGIR ſe dit lorſqu'on fait embraſſer un plus grand terrain à un cheval que celui qu'il occupoit, ou le faire marcher large. Cela ſe pratique lorſqu'un cheval travaille ſur un rond, ou manie ſur les volres, & que s'approchant trop du centre, on veut qu'il gagne du terrain. Pour faire élargir un cheval, il faut pincer des deux talons, ou l'aider des deux gras des jambes, & porter la main en dehors. Lorſqu'un cheval ſe ſerre, ou s'accule à main droite, il faut l'élargir en le pinçant du talon de dedans, & en le ſoutenant avec la jambe de dehors pour le porter en avant, & faire marcher les épaules. Dans ces occaſions les écuyers diſent ſeulement large, large.

EMBRASSER ſe dit d'un cheval qui maniant ſur les volres, fait de grands pas & embraſſe beaucoup de terrain. C'eſt le contraire de battre la poudre, qui ſe dit, lorſque le cheval ne ſort preſque point de ſa place. Le cheval embraſſe bien du terrain, quand de l'endroit où il a poſé les pieds de devant, juſqu'à l'endroit où il les poſe encore, il a parcouru ou embraſſé à-peu-près l'eſpace d'un pied & demi; & il bat la poudre, lorſqu'il poſe ſes pieds de devant tout auprès de l'endroit d'où il les a levés. Un cheval ne ſauroit trop embraſſer de terrain, pourvu que ſa croupe n'échappe point, c'eſt-à-dire, qu'elle ne ſorte pas de la volte.

EMBRASSER ſon cheval, ou le tenir embraſſé, c'eſt ſerrer médiocrement les cuiſſes, & tenir ſes jambes près du ventre de ſon cheval quand on eſt deſſus.

EMPORTER (s') ſe dit d'un cheval qui, n'ayant point de ſenſibilité à la bouche, & ayant de l'ardeur, va toujours, ſur-tout au galop, malgré tous les efforts que le cavalier fait pour l'arrêter.

ENCAPUCHONNER (s') ou être encapuchonné, ſe dit du cheval qui baiſſe la tête & s'arme. *Voyez* S'ARMER.

ENCASTELÉ. Un cheval encaſtelé, c'eſt un cheval dont le talon eſt trop étroit & la fourchette trop ſerrée.

ENCOLURE. Quelques-uns diſent encoulure. Partie du cheval depuis la tête juſqu'aux épaules. On dit qu'un cheval eſt chargé d'encolure, qu'il l'a fauſſe, renverſée, qu'il l'a trop épaiſſe, pour le mépriſer; & au contraire qu'il l'a fine, bien tournée & bien relevée, pour le louer. On appelle *encolure de jument*, celle qui eſt trop effilée, trop mince, où il y a peu de chair. On dit auſſi déchargé d'encolure. On cherche ſur-tout une encolure fine dans les chevaux de parade, rien n'étant plus eſſentiel à un beau cheval qu'une belle encolure; mais un cheval de harnois n'en vaut pas moins pour avoir l'encolure un peu épaiſſe & charnue; il en rend même plus de ſervice & de profit. On dit d'un cheval qui a l'encolure élevée & tournée en arc, ou comme un cigne, & qui tient la tête haute ſans contrainte, ferme & bien placée, qui ſoutient bien ſon encolure, qu'il porte beau, qu'il porte en beau lieu. On dit d'un cheval qui a l'encolure naturellement molle, mal formée, qui baiſſe trop la tête, qu'il porte bas. Quand un cheval porte bas, il a l'encolure mal placée & mal tournée; lorſqu'il s'arme, il a l'encolure trop ſouple. & il veut fuir la ſujétion de la bride.

ENCRAINÉ. Cheval encrainé, pour dire égaroté.

Digitized by Google

roré. Cette expreſſion a vieilli.

ENFORCIR, prendre des forces, devenir fort & vigoureux. Ce cheval enforcit touts les jours, il a enforci de moitié & enforcira encore.

ENGRENER ſe dit des chevaux qu'on nourrit de bon grain, pour les rétablir lorſqu'ils ſont maigres ou qu'ils ont été malades.

ENSELLÉ. Cheval enſellé ſe dit du cheval qui a l'épine du dos encavée. Les chevaux enſellés ſont relevés de cou & de tête, & ont les reins bas; c'eſt pourquoi ils couvrent bien leur homme.

ENSEMBLE ſe dit d'un cheval qui, en marchant, approche ſes pieds de derrière de ceux de devant, enforce que le devant eſt léger, que les hanches ſoutiennent en quelque manière ſes épaules, & que le cheval ne peut s'atterrer, ni galoper ſur les épaules. On dit mettre bien enſemble un cheval, le mettre bien ſous lui, quand on le met ſur les hanches. Un cheval qui eſt court de reins, & qui a de la ſoupleſſe, ſe met bien mieux enſemble que celui qui eſt long; mais outre la ſoupleſſe, il faut qu'il ait une force pliante dans les hanches. Mettre bien un cheval enſemble, ou ſur les hanches, ou le mettre ſous lui, eſt une des leçons les plus néceſſaires du manège.

ENTABLER ſe dit d'un cheval, lorſque ſa croupe va avant ſes épaules, lorſqu'il manie ſur les voltes, & qu'il ne manie pas avec juſteſſe; car pour manier avec juſteſſe, il faut que la moitié des épaules aille toujours avant la croupe. Un cheval s'entable, parce qu'en maniant d'un côté, il a l'inclination de ſe jetter ſur le talon du même côté. On prévient cette faute en prenant la rêne du même côté, en tenant fort près la jambe de ce côté, & en éloignant la jambe du côté oppoſé juſqu'à l'épaule du cheval. Un cheval ne peut s'entabler qu'il ne s'acculе; mais il peut s'acculer ſans s'entabler.

ENTAMER le chemin, commencer à galoper.

ENTAMER du pied droit, du pied gauche. M. de Neucaſtle s'eſt ſervi le premier de ce terme, qui a été adopté dans le manège, parce qu'il eſt très-expreſſif.

ENTERRER (s') ſe dit du cheval, lorſque cherchant un point d'appui ſur la main du cavalier, il baiſſe la tête & s'abandonne ſur les épaules.

ENTREPAS eſt un train ou amble rompu, qui ne tient ni du pas, ni du trot. C'eſt le train que font les chevaux qui vont ſur les épaules, qui ont les jambes ruinées, ou les reins foibles. On l'appelle autrement le *traquenard*. Voyez TRAQUENARD.

ENTRER dans les coins, ſe dit du cavalier lorſqu'il tourne ſon cheval dans les quatre coins du manège en ſuivant exactement la muraille.

EPARER ſe dit d'un cheval qui détache des ruades, & qui noue l'aiguillette. Un cheval doit s'éparer de toute ſa force à l'air des cabrioles. Il ne s'épare qu'à demi aux ballotades, & point du tout aux croupades, & tout cheval qui s'épare eſt rude.

EPAULE, en termes de manège, ſe dit de la partie du train de devant d'un cheval, compriſe entre le garot, le poitrail & les côtes. Un bon cheval doit être léger des épaules & ſujet des hanches. Le coup de lance eſt une marque que quelques barbes & chevaux d'Eſpagne & de Turquie ont à l'épaule. C'eſt un ſigne de bonté. On dit auſſi qu'un cheval a les épaules chevillées, quand elles ſont engourdies & ſans mouvement. Il faut avoir rendu les épaules d'un cheval fort ſouples, avant que de lui demander des ſauts. Lorſqu'un cheval ne s'aſſeoit pas ſur les hanches, & ne plie pas les jarrets, il s'abandonne trop ſur les épaules, & peſe à la main. Il faut faire enforte que les hanches d'un cheval ſoutiennent les épaules & le train de devant, pour le rendre léger à la main & le mettre bien enſemble. Cheval chargé d'épaules, qui les a groſſes, trop charnues & peſantes. On dit qu'un cheval forge, lorſqu'il va trop ſur les épaules. On aſſouplit un cheval qui a les épaules & le cou roides avec un caveçon à la Neucaſtle.

EQUITATION. Conduite du cheval. *Voyez* MONTER.

ESCAPADE. C'eſt l'action fougueuſe & emportée d'un cheval qui n'obéit pas au cavalier.

ESCLAME. Vieux terme qu'on employoit pour déſigner un cheval trop fatigué & qui n'a point de boyau.

ESQUIAVINE s'eſt dit autrefois dans le manège d'un long & ſévère châtiment qu'on faiſoit ſouffrir au cheval, pour le rendre ſouple & obéiſſant.

ESTRAC ſe dit d'un cheval qui a peu de corps; peu de ventre, peu de flanc, qui eſt ſerré des côtes. On dit plus communément cheval étroit de boyau, cheval qui a peu de flanc.

ESTRAPADE eſt une défenſe du cheval qui ne veut pas obéir, qui en même temps lève le devant & détache des ruades avec furie. Il porte la croupe plus haut qu'il n'a la tête, & pendant ce contre-temps, il recule pluiôt que d'avancer. Donner des eſtrapades, redoubler l'eſtrapade.

ESTRAPASSER un cheval, c'eſt le fatiguer à force de lui faire faire un violent & trop long manège. On dit ſurmener un cheval, quand il eſt fatigué par un trop long voyage.

ETENDRE un cheval. Quelques-uns ſe ſervent de cette expreſſion pour dire élargir, faire aller large.

ETRECIR ou SERRER. Cheval qui s'étrécit, qui ſe ſerre, eſt celui qui perd de ſon terrain, qui ne va pas aſſez large, qui s'approche trop près du centre de la volte.

ETROIT, en termes de manège, ſe dit d'un cheval qui a les côtes plates, ſerrées, ou raccourcies, qui a le flanc retrouſſé tel que celui d'un levrier. On l'appelle auſſi *eſtrac*, ou étroit de boyau. Il travaille & mange peu, parce qu'il a trop d'ar-

Digitized by Google

deur. On parle plus élégamment en disant, ce cheval a peu de flanc, qu'en disant qu'il est étroit de boyau. Un cheval devient étroit de boyau, lorsqu'il a été furmené & outré de fatigue. Le vert est bon pour les chevaux maigres & étroits de boyau. On dit aussi conduire un cheval étroit, pour dire lui donner peu de terrein, & l'empêcher qu'il ne marche large. Quand il a la bouche forte, il faut le conduire étroit, le soutenir à temps, & lui rendre la main à temps. Cette expression est particulièrement pour les voltes & les demi-voltes. Quand l'écuyer dit en donnant leçon, large, alors l'écolier approche le talon de dedans, pour empêcher que le cheval ne serre trop, & ne s'approche trop du centre de la volte. Quand l'écuyer dit étroit, alors l'écolier approche le talon de dehors, pour empêcher le cheval de perdre son terrain.

F.

FALCADE, mouvement vif & réitéré des hanches & des jambes de derrière, qui plient fort bas lorsqu'on arrête son cheval à la fin de sa reprise au manège; c'est proprement trois ou quatre petites courbettes pressées avant l'arrêt.

FALQUER. C'est donner un mouvement au cheval, quand on est près de l'arrêter, en le faisant couler sur les hanches en deux ou trois temps, & en formant un arrêt ou un demi-arrêt. On dit, ce cheval falque très-bien en l'arrêtant, car il fait deux ou trois falcades; & il finit son arrêt par une pesade. Un cheval qui n'a point de hanches ne peut falquer. Les falcades de ce cheval sont d'autant plus belles, qu'il a les hanches baisses en falquant. Arrêter un cheval sur les hanches en les lui faisant bien plier, de sorte qu'après avoir formé ses falcades, il reprenne son galop sans faire de pesade.

FAQUIN. *Voyez* QUINTAINE.

FAUCHER se dit d'un cheval qui traîne en demi-rond une des jambes de devant, & qui boite en marchant, pour avoir fait quelque effort, ou pour avoir été entrouvert. Cette action paroît plus au trot qu'au pas.

FAUCONNIER. Monter à cheval en fauconnier, c'est y monter du pied droit.

FAUX. Être faux, ou galoper faux, se dit du cheval lorsqu'en galopant il lève la jambe gauche de devant la première, car il doit lever la droite la première.

FERME-A-FERME. Un cheval qui saute, cabriole, & manie de ferme-à-ferme, c'est celui qui saute, cabriole, manie sur le même terrein, sans partir d'une place. On dit, il faut lever ce cheval de ferme-à-ferme. Quand on veut railler un jeune académiste, on lui dit de faire galoper son cheval de ferme-à-ferme. *Voyez* MANIER, SAUTER.

FERMER la volte, la passade, &c. ou autres airs en rond, c'est les terminer. Ainsi, on peut fermer bien ou mal, avec justesse ou sans grace; on ferme ordinairement ces airs par des courbettes.

FIN. Un cheval fin est un cheval qui a la tête sèche, la taille dégagée, & peu de poil au fanon. Un cheval fin est bon pour le manège, la chasse, & pour monter un maître, aussi l'appelle-t-on un cheval de maître. Avoir l'éperon fin. *Voyez* EPERON.

FINGART. Vieux mot qui signifioit un cheval ramingue.

FINITEUR de la carrière ou de la course. Vieux mot dont les académiciens Italiens se servoient pour dire bout de la carrière ou de la course.

FLAMME. Instrument de fin acier, composé de deux ou trois lancettes mobiles pour saigner un cheval. Il sert aussi quelquefois à lui faire des incisions, au lieu de bistouri.

FLANC. On dit, ce cheval a peu de flanc, peu de ventre, peu de boyau, pour dire qu'il a les côtes plates, ferrées & raccourcies. On dit aussi cheval estrac, cheval efflanqué, cheval qui a beaucoup de flanc, qui a les côtes amples & bien tournées, qui a du corps.

FOND. Un cheval qui a du fond, est un cheval qui travaille longtemps sans se fatiguer.

FORCES. Faire les forces, un cheval qui ouvre beaucoup la bouche, au lieu de se ramener quand on lui tire la bride, fait les forces; cette expression veut dire qu'il imite, en ouvrant la bouche, la figure d'une espèce de tenaille de fer qu'on nomme des forces.

FORGER se dit d'un cheval qui avance trop les pieds de derrière, & porte leurs pinces contre l'éponge des fers des pieds de devant. Un cheval forge, ou parce qu'il est foible des reins, ou parce qu'on le laisse trop aller sur les épaules.

FORT. Cheval fort en bouche, ou qui a la bouche forte, est celui qui n'obéit pas au cavalier, qui s'emporte, qui a la bouche ruinée. Pour marquer un cheval qui a de la force, on emploie plus communément le terme de vigoureux, que celui de fort.

FORTERET se dit d'un cheval qui étant furmené & outré de lassitude, devient étroit de boyau. Il n'est pas usité.

FORTRAIT a la même signification que forteret. Un cheval furmené & outré de fatigue devient fortrait par la roideur & le resserrement de deux nerfs qu'il a sous le ventre.

FOULE. On appelle en terme de carousel, faire la foule, lorsque plusieurs cavaliers font manier à-la-fois un certain nombre de chevaux sur différentes figures. Ce manège est une espèce de ballet de chevaux qui se fait au son de plusieurs instruments; il faut des chevaux bien dressés, bien ajustés, & des cavaliers bien habiles pour l'exécuter. *Voyez* COURSE.

FUIR les talons se dit au manège d'un cheval qui va de côté, évitant le talon qu'on approche de son flanc: ainsi, si on approche le talon droit, il le fuit en marchant de côté à gauche, & il marche de même à droite si on approche le talon gauche;

Digitized by Google

c'eſt ainſi que le cavalier lui fait fuir les talons.

G.

GAGNÉ. L'épaule, la hanche eſt gagnée, lorſque le cavalier eſt parvenu à empêcher que le cheval ne pouſſe ſon épaule ou ſa hanche du côté qu'il ne veut pas en faiſant ſon exercice. La volonté gagnée ſignifie que le cheval eſt devenu obéiſſant à ce que le cavalier exige de lui.

GALOP. Allure d'un cheval qui court en faiſant un ſaut en avant, & levant preſque en même temps les jambes de devant, & enſuite celles de derrière, en quoi le mouvement du galop diffère du pas & du trot, qui ſont tous les deux uniformes. Cheval qui a le galop léger, qui prend le galop, qui ſe met au galop. Cheval qui a un bon galop, c'eſt à-dire, qui galope ſur les hanches, qui ne pèſe pas ſur la bride, qui plie beaucoup les bras, qui a un beau mouvement, qui ne s'abandonne pas ſur les épaules, qui eſt bien enſemble & bien ſous lui. Marcher également bien le pas, le trot & le galop. C'eſt un défaut à un cheval que de ſiffler en galopant. Grand galop, ou galop de chaſſe, ou galop étendu, c'eſt une courſe de viteſſe, un galop à toutes jambes. Petit galop, c'eſt celui qui eſt plus lent. Galop à l'angloiſe, ou qui raſe le tapis, c'eſt un galop près de terre, quand le cheval ne lève guère les jambes. On dit auſſi galop écouté, galop raccourci, galop d'école. S'ébrouer en galopant, eſt dans un cheval une marque d'un bon poumon & de beaucoup d'haleine.

Du Galop. (La Guérinière).

On tire du galop trois avantages conſidérables, qui ſont d'aſſurer la bouche trop ſenſible, d'augmenter l'haleine, & d'abaiſſer la vigueur ſuperflue d'un cheval qui a trop de rein.

Tours les hommes de cheval conviennent que le galop donne de l'appui & aſſure les bouches ſenſibles; parce que dans l'action que le cheval fait en galopant, il lève les deux épaules & les deux bras en l'air; & les pieds de devant retombant enſemble à terre après ce mouvement, le cheval eſt naturellement porté à prendre de l'appui ſur le mors, & le cavalier a le temps de lui faire ſentir dans ce moment l'effet de la bride.

Le galop augmente l'haleine, parce que le cheval étant obligé d'étendre toutes les parties de ſon corps, pour mieux diſtribuer ſes forces, les muſcles de la poitrine ſe dilatent, & les poumons ſe rempliſſent d'une plus grande quantité d'air, ce qui procure une reſpiration plus libre.

Le galop diminue & abaiſſe la vigueur ſuperflue de certains chevaux, qui ſe ſervent de leurs reins pour des ſauts déſunis & des contre-temps qui incommodent & dérangent un cavalier; parce que dans le mouvement que le cheval fait en galopant, les jambes de devant ſe trouvant éloignées de celles de derrière, les reins, qui ſont la partie ſupérieure du corps, ſont néceſſairement contraints de ſe baiſſer dans cette action, ce qui par conſéquent diminue la force de cette partie: ceci doit s'entendre du galop étendu qui eſt propre à ces ſortes de chevaux, car le galop raſſemblé leur donneroit occaſion de continuer leurs déſordres.

C'eſt une règle pratiquée par tours les habiles maîtres, qu'il ne faut jamais galoper un cheval ſans l'avoir aſſoupli au trot, de façon qu'il ſe préſente de lui même au galop, ſans peſer ni tirer à la main: il faut donc attendre qu'il ſoit ſouple de tout ſon corps, qu'il ſoit arrondi l'épaule en dedans, qu'il obéiſſe aux talons au paſſage de la croupe au mur, & qu'il ſoit devenu léger au piaffer dans les piliers; & ſitôt qu'il ſera parvenu à ce point d'obéiſſance, pour le peu qu'on l'ébranle au galop, il le fera avec plaiſir. Il faudra le galoper dans la poſture de l'épaule en dedans, non-ſeulement pour le rendre plus libre & plus obéiſſant, mais pour lui ôter la mauvaiſe habitude qu'ont preſque tours les chevaux, de galoper la jambe de dedans de derrière ouverte, écartée & hors de la ligne de la jambe de dedans de devant. Ce défaut eſt d'autant plus conſidérable, qu'il incommode fort un cavalier & le place mal à ſon aiſe, comme il eſt facile de le remarquer dans la plupart de ceux qui galopent; par exemple, ſur le pied droit, qui eſt la manière de galoper les chevaux de chaſſe & de campagne, on verra qu'ils ont preſque tous l'épaule gauche reculée, & qu'ils font panches à gauche: la raiſon en eſt naturelle; c'eſt que le cheval, en galopant la jambe droite de derrière ouverte & écartée de la gauche, l'os de la hanche dans cette ſituation, pouſſe & jette néceſſairement le cavalier en dehors & le place de travers. C'eſt donc pour remédier à ce défaut qu'il faut galoper un cheval l'épaule en dedans, pour lui apprendre à approcher la jambe de derrière de dedans de celle de dehors, & lui faire baiſſer la hanche; & lorſqu'il a été aſſoupli & rompu dans cette poſture, il lui eſt aiſé de galoper enſuite les hanches unies & ſur la ligne des épaules, enſorte que le derrière chaſſe le devant, ce qui eſt le vrai & le beau galop.

Un autre défaut qu'ont beaucoup de cavaliers, c'eſt qu'ils ne s'attachent point dans les commencements à ſentir leur galop, ce qui eſt pourtant une choſe eſſentielle; c'eſt pour cela que j'ai jugé à propos d'enſeigner ici un moyen de le ſentir en peu de temps, je le tiens d'un ancien écuyer qui étoit en grande réputation pour les chevaux de courſe.

Ce moyen eſt de prendre un cheval de campagne qui aille un pas allongé & étendu, & de s'attacher à ſentir la poſition des pieds de devant. Pour ſentir cette poſition, il eſt néceſſaire de regarder dans les commencements le mouvement de l'épaule, pour voir quel pied poſe à terre & quel pied lève en comptant ce mouvement dans ſa

Digitized by Google

tête, & en disant, un, deux. Par exemple, lorsque le pied gauche de devant se pose à terre, il faut en soi-même dire, un; & quand le pied droit se pose à son tour, il faut dire, deux, & ainsi de suite en comptant toujours, un, deux.

Ce n'est pas une chose bien difficile que de compter à la vue cette position de pieds; mais l'essentiel est de faire passer ce sentiment dans les cuisses & dans les jarrets; enforte que l'impression que fait, par exemple, le pied gauche lorsqu'il se pose à terre, passe dans le jarret gauche, sans plus regarder le mouvement de l'épaule, en comptant toujours, comme on l'a fait, en le regardant, un; & de même lorsque le pied droit se pose, il faut, sans regarder le mouvement de la jambe dire, deux. Avec un peu d'attention, en observant cette méthode, on sentira en peu de temps dans ses jarrets, quel pied pose & quel pied lève; & quand on sera bien sûr de ce mouvement au pas, il faudra pratiquer la même chose au trot, qui est un mouvement plus détaché de terre, plus vite, & par conséquent plus difficile à sentir; c'est pourquoi il faut dans cette allure recommencer par regarder le mouvement de l'épaule pour être sûr de sa position, & faire passer ce sentiment dans les jarrets, comme on a fait au pas.

Lorsqu'on sentira bien au trot la position des pieds de devant, sans regarder l'épaule, on le sentira en peu de temps au galop, parce que la position des pieds de devant au galop, se fait en deux temps, comme au trot, un, deux.

Quand on sera sûr de son galop, il sera facile de sentir quand il se désunira; car un cheval désuni a l'allure fi incommode, que pour peu qu'on soit bien en selle, il faudroit être privé de tout sentiment pour ne pas sentir le dérangement que cause ce changement déréglé dans son assiette.

Quoique ce soit une chose qui mérite plus d'attention que de science, que de sentir bien son galop, elle est pourtant absolument nécessaire à sçavoir, pour mener un cheval dans les règles; & tout cavalier qui ne sent pas le galop du cheval, ne peut jamais passer pour homme de cheval.

M. de la Broue dit que le beau galop doit être raccourci du devant & diligent des hanches. Cette définition regarde le galop de manège, dont nous parlons ici; car pour celui de chasse ou de campagne, dont nous parlerons dans le chapitre des chevaux de chasse, il doit être étendu. Cette diligence dans le train de derrière, qui forme la vraie cadence du galop, ne s'acquiert que par les envies d'aller, les demi arrêts, & les fréquentes descentes de main. Les envies d'aller déterminent un cheval plus vite que sa cadence ordinaire; le demi-arrêt soutient le devant du cheval, après l'avoir déterminé quelques pas; & la descente de main est la récompense qui doit suivre immédiatement après l'obéissance du cheval, & qui l'empêche de prendre la mauvaise habitude de s'appuyer sur le mors.

Lorsqu'un cheval prend facilement l'envie d'aller, qu'il est assuré & obéissant à la main au demi-arrêt, & qu'il ne met point la tête en désordre dans la descente de main, il faut alors le régler dans un galop uni, qui est celui dans lequel le derrière chasse & accompagne le devant d'une cadence égale sans traîner les hanches, & que l'envie d'aller & les demi-arrêts soient, pour ainsi dire, imperceptibles, & ne soient sensibles qu'au cheval.

Pour parvenir à donner ce galop cadencé & uni, il faut examiner soigneusement la nature de chaque cheval, afin de pouvoir dispenser à propos les leçons qui lui conviennent.

Les chevaux qui retiennent leurs forces doivent être étendus & déterminés sur de longues lignes droites, avant que de regler leur galop; ceux au contraire qui ont trop d'ardeur, doivent être tenus dans un galop lent & raccourci, qui leur ôte l'envie de se hâter trop, ce qui en même temps augmentera leur haleine.

Il ne faut pas toujours galoper sur des lignes droites, mais souvent sur des cercles, les chevaux qui ont trop de rein, parce qu'étant obligés de tenir leurs forces plus unies pour tourner que pour aller droit, cette action leur diminue la force des reins, leur occupe la mémoire & la vue, leur ôte la fougue & l'envie de tirer à la main.

Il y a d'autres chevaux qui avec assez de rein, ont de la foiblesse, ou ressentent de la douleur, soit dans les épaules ou dans les jambes, ou dans les boulets, ou dans les pieds, par nature ou par accident. Comme ces fortes de chevaux se défient de leurs forces, ils se présentent ordinairement de mauvaise grace au galop; il ne faut pas leur demander de longues reprises, afin de conserver leur courage & de ménager leur peu de vigueur.

Il y a encore deux autres natures de chevaux, dont la manière de galoper est différente. Quelques-uns nagent en galopant, c'est-à-dire, qu'ils allongent les jambes de devant, en les levant trop haut; d'autres au contraire galopent trop près de terre. Pour remédier au défaut des premiers, il faut baisser la main & pousser le talon bas en appuyant sur les étriers, dans le temps que les pieds de devant se posent à terre: & il faut rendre la main quand le devant est en l'air, à ceux qui galopent trop près de terre, & qui s'appuient sur le mors, en les secourant des gras de jambes, & en soutenant de la main près de soi dans le temps qu'ils retombent des pieds de devant à terre, sans trop peser sur les étriers.

On doit toujours galoper un cheval d'une piste, jusqu'à ce qu'il galope facilement aux deux mains; car si on vouloit trop tôt le presser d'aller de côté, c'est-à-dire, avant qu'il eût acquis la souplesse & la liberté du galop, il s'endurciroit l'appui de la bouche, deviendroit roide dans son devant, & on lui donneroit par-là occasion de se défendre. On connoîtra facilement, quand il sera en état de galoper les hanches dedans; parce qu'en lui mettant la croupe au mur, s'il se sent assez souple & libre

Digitized by Google

pour obéir, pour le peu qu'on l'anime de la langue & qu'on le diligente de la jambe de dehors, il prendra de lui-même le galop, qu'on continuera quelques pas seulement, l'arrêtant & le flattant après, & en lui faisant pratiquer cette leçon de temps à autre, jusqu'à ce qu'on le sente en état de fournir une reprise entière.

Toutes ces leçons bien exécutées, appropriées à la nature de chaque cheval, perfectionnées par l'épaule en dedans, & la croupe au mur, suivies de la ligne droite par le milieu du manège, sur laquelle ligne il faut toujours finir chaque reprise, pour unir & redresser les hanches, rendront avec le temps un cheval libre, aisé & obéissant dans son galop, qui est une allure qui fait autant de plaisir à ceux qui voient galoper un cheval de bonne grace, qu'elle est commode & agréable au cavalier.

Du Galop (Bourgelat).

Le mot *galop*, selon Budé, Saumaise, Vossius, Boudelot, Ménage, & tous les étimologistes, est tiré du grec Καλπη ou Κάλπα, d'où dérivent Καλπάζω, Καλπάζειν. Les latins ont dit calpare & calpaere, & les François galoper, galop. Telle est l'origine & la filiation de ce mot consacré à l'expression de la plus élevée & de la plus diligente des allures naturelles du cheval.

Cette allure consiste proprement dans une répétition & une suite de sauts en avant: il suffit de considérer un cheval qui galope, pour s'appercevoir qu'elle n'est effectuée que conséquemment à des élancemens successifs & multipliés, qui ne sont & ne peuvent être opérés qu'autant que les parties postérieures, chargées d'abord du poids de la masse, font proportionnément aux flexions qu'elles subissent, un effort pour chasser les portions antérieures qui sont détachées de terre; & les ayant déterminées en effet, se portent & prennent elles-mêmes après chacune des foulées & des relevées de l'avant-main, & plus ou moins près de la direction perpendiculaire du centre de gravité de l'animal, un appui au moyen duquel elles sollicitent, par de nouvelles percussions, la continuation de cette action, dans laquelle, & à chaque pas complet, il est un instant où toute la machine est visiblement en l'air.

Si les pieds qui terminent les extrémités de l'arrière-main ne parviennent pas lors des foulées, extrêmement près de ce centre, la flexion de ces mêmes extrémités est moindre, leur détente se fait dans une direction plus oblique de l'arrière à l'avant: l'animal s'allonge donc davantage; il embrasse plus de terrein: mais son allure étant moins raccourcie, est aussi moins haute; & c'est ce qui arrive dans le galop ordinaire, qui ne nous fait entendre que trois battues exécutées, par exemple, à main droite, l'une par la jambe du montoir de derrière, l'autre par les jambes droites de derrière & gauche de devant ensemble; la troisième, par la jambe de devant de dedans. Si au contraire la flexion des reins, ou pour parler plus exactement, la flexion des vertèbres lombaires est telle que le derrière soit considérablement abaissé, & que les angles qui résultent des articulations des extrémités postérieures, soient rendus très-aigus, les foulées de ces extrémités étant beaucoup plus rapprochées de la direction du centre dont il s'agit, la masse entière est plus élevée que chassée; l'action est moins allongée, mais elle est plus fournie; & delà les différents genres de galop plus ou moins sonores, plus ou moins cadencés; & dans lesquels notre oreille est frappée du son de quatre battues très-distinctes, dont la première est fournie par la jambe de derrière de dehors; la seconde, par la jambe qui, avec celle-ci, compose le bipède postérieur; la troisième, par la jambe postérieure de devant de dehors; & la quatrième, par la jambe qui l'avoisine. *V.* Manège.

Ici la succession harmonique des mouvements des membres du cheval, diffère de l'ordre observé par ces membres dans les autres allures naturelles. Les foulées des bipèdes postérieur & antérieur ne sont pas mutuellement interrompues & diagonalement entrecoupées les unes par les autres, ainsi qu'on le remarque à l'action du pas. Chaque jambe du bipède antérieur n'agit pas, & ne foule pas toujours diagonalement avec celle du bipède postérieur, ainsi qu'on le voit dans le trot uni. La battue d'une jambe de l'un de ces bipèdes est constamment suivie de celle de l'autre jambe de ce même bipède; & de plus, un des bipèdes latéraux doit toujours devancer l'autre. Je m'explique: soit un cheval galopant à main droite; les jambes droites, qui forment un bipède latéral, doivent régulièrement outre-passer les jambes gauches dans leur marche & dans leurs foulées: comme lorsque l'animal galope à gauche, les jambes gauches, qui forment ensemble un autre bipède latéral, doivent outre passer les jambes droites. Dans cet état, le galop est réputé juste & uni; la justesse dépendant spécialement de la jambe de devant qui outre-passe sa voisine, c'est-à-dire qui mène ou qui entame: car l'allure est falsifiée, si à droite la jambe gauche, & à gauche la jambe droite devancent, & l'union ne naîtsant que de l'accord des membres de derrière, étant nécessairement astreint à suivre le mouvement de la jambe à laquelle il répond latéralement: enforte que l'une de devant entamant, celle de derrière du même côté doit entamer aussi; sans cette condition, l'animal est désuni, & sa marche est d'ailleurs chancelante & peu sure. *V.* Manège.

Quelque notable que soit la différence de l'arrangement des membres au trot, l'expérience nous apprend que si le cheval est pressé au-delà de la vitesse de cette allure, l'ordre en est bientôt interverti par la foulée plus prompte de l'un des pieds de derrière, dont la chute accélérée hâte celle de l'autre pied du même bipède postérieur,

Digitized by Google

qui au moment où il ſe meut & ſe porte en avant pour effectuer ſa battue, même & entame d'accord avec le pied de devant du même côté : de manière que dès lors les quatre jambes procèdent par une ſuite de mouvements qui n'a rien de diſſemblable, & qui eſt préciſément la même que celle qui conſtitue véritablement le galop.

Pour découvrir la raiſon de ce changement ſubit & indiſpenſable, il ſuffit d'obſerver que dans un trot médiocrement vîte, l'intervalle ou le pied de devant doit ſe détacher de terre, à l'effet de livrer la place qu'il occupoit ſur le ſol au pied de derrière qui le ſuit immédiatement, eſt en quelque façon imperceptible. Or, ſoit ſenſiblement diminué, à raiſon d'une augmentation conſidérable de célérité, l'eſpace de temps néceſſaire & accordé par l'accompliſſement des deux doubles foulées diagonales qui caractériſent cette allure ; il eſt évident que l'inſtant donné à chaque bipède latéral pour compléter ſon action, ſera ſi court & ſi limité, que le pied antérieur qui doit toujours céder le terrein, ne pouvant aſſez promptement s'élever, & étant conſéquemment atteint, rencontré & heurté à chaque pas par le pied poſtérieur qui le chaſſe, la chûte de l'animal ſera inévitable : telles ſont donc les bornes preſcrites à la rapidité du trot, que ſi elle eſt portée à un extrême degré, le cheval, par une eſpèce diſtinct, paſſe de lui-même à une autre allure, dans laquelle les jambes qui compoſent les bipèdes latéraux, fourniſſant enſemble & de concert au mouvement progreſſif, ne peuvent abſolument s'entre-nuire, & qui lui donnant encore, au moyen des percuſſions plus obliques, l'aiſance de porter par l'effort de chacun de ces membres, dont l'action n'eſt néanmoins pas réellement plus prompte, la maſſe totale de ſon corps beaucoup plus avant, le met en état de répondre & de ſatisfaire ſans crainte & ſans danger à l'excès de viteſſe dont le trot n'eſt pas ſuſceptible.

Mais parce que cette interverſion forcée & ſuggérée par la nature, a conſtamment & généralement lieu dans tours les chevaux qui trottent, lorſque leur marche eſt vivement hâtée, s'enſuit-il que l'allure née de cette interverſion doive toujours eſſentiellement reconnoître pour fondement celle à laquelle elle ſuccède dans cette circonſtance ? Le duc de Newcaſtle l'a penſé, & j'avoue qu'une déférence trop aveugle pour ſes ſentimens m'a induit en erreur, dans un temps où, par un défaut de philoſophie, de réflexion & de lumières, je jugeois indiſcrètement & ſans examen, du mérite d'une opinion, ſur la foi du nom & de la réputation de ſon auteur. (*Nouv. Newcaſtle, édit.* 1744.) Conclure du changement qui réſulte de la véhémence du trop, que cette action eſt le principe du galop, c'eſt avancer & ſoutenir que la célérité ſeule en eſt la baſe ; or rien de plus faux que cette maxime. Nous voyons en effet que, quelque lente que ſoit l'allure de l'animal, pourvu qu'elle ſoit ſoutenue, elle eſt plus prochaine du degré requis pour le porter à ce mouvement prompt & preſſé, que celle qui, étant abandonnée, eſt dans un plus grand degré de viteſſe. Suppoſons, par exemple, un cheval dans l'action tardive d'un pas parfaitement écouté & d'un trot exactement uni, il eſt inconteſtable que, malgré la lenteur de la progreſſion dans l'un & dans l'autre de ces cas, ſes forces ſe trouvant raſſemblées, il ſera plus libre & plus diſpoſé à paſſer de ces mouvements à une action rapide & diligente, que du pas allonge ou de campagne, ou que d'un trot ſimplement déterminé : il faut donc néceſſairement convenir que le fondement & la condition réelle d'un vrai galop ſe rencontrent principalement dans le point d'union ou d'où naît la poſſibilité & la plus grande facilité que l'animal a de percuter & de s'enlever, & non dans une célérité qui, s'éloignant de cet enſemble, ne ſauroit produire qu'une action baſſe, rampante, & également précipitée ſur les épaules & ſur l'appui.

C'eſt ſur cette vérité que porte évidemment la règle qui nous preſcrit de ne point galoper un cheval qu'il ne ſe préſente aiſément & de lui-même à cette allure, & qui, fixant d'une manière poſitive les progrès qui dans l'école doivent précéder cette leçon, nous aſtreint à ne l'y exercer qu'autant qu'il a acquis la franchiſe, la ſoupleſſe & l'obéiſſance qui doivent en favoriſer l'intelligence & l'exécution ; il eſt temps alors de l'y ſolliciter : l'action du galop étant infiniment moins coûteuſe & moins pénible à l'animal par le droit qu'en tournant, on le travaillera d'abord ſur des lignes droites.

La difficulté qu'il éprouve ſur des cercles, eſt néanmoins une reſſource dont un homme de cheval profite habilement dans une foule d'occurrences. Il eſt des chevaux naturellement ardents, qui s'animent toujours de plus en plus en galopant, qui s'appuient & qui tirent de manière qu'à peine le cavalier peut les maîtriſer ; il en eſt encore qui, doués de beaucoup d'agilité & de fineſſe, ſe déſunifient ſouvent : pluſieurs, non moins fins & non moins ſenſibles que ceux-ci, mais dont le corps pèche par trop de longueur, communément falſifient ; quelques-uns ne partent jamais du pied qui doit amener le moyen d'appaiſer la vivacité des premiers, de donner aux ſeconds l'habitude de la juſteſſe des hanches, & aux autres celle de la juſteſſe des épaules, & de les entamer préférablement ſur un rond dont l'eſpace ſoit toujours relatif à leur aptitude & aux vues qu'on ſe propoſe ; parce que la piſte circulaire exigeant une plus grande réunion de forces, & occupant, pour ainſi parler, toute l'attention de l'animal, en modère la fougue, & captive tellement ſes membres, qu'il ne peut que reſſentir une peine extrême, lorſqu'il veut ſe livrer aux mouvements déſordonnés d'une allure fauſſe & déſunie. Après qu'ils ont été exercés ainſi, & lorſqu'ils ſont parvenus au point deſiré de tranquillité & d'aſſurance, il eſt bon de les galo-

Digitized by Google

par devant eux, de même que de porter insensiblement sur les cercles ceux qu'on a commencés par le droit; car l'aisance & la perfection de cette action dans un cheval qui d'ailleurs y a été préparé, dépend véritablement de la succession & même du mélange éclairé des leçons sur ces terreins diversement figurés.

Le trot a paru en général, eu égard aux premières instructions, l'allure la plus propre & la plus convenable pour partir & pour enlever l'animal. Elle est telle en effet, quand elle est soutenue, parce que la vîteſſe & l'enſemble étant alors réunis, pour peu que les aides ajoutent au degré de percuſſion que l'une & l'autre ſuſcitent, le cheval eſt bientôt & facilement déterminé. Il importe cependant d'en meſurer & d'en régler avec art la véhémence & le ſoutien; elle ne doit être abandonnée dans aucun cas: mais relativement à des chevaux qui tiennent du rarningue, ou qui ſont pourvus d'une union naturelle, ou qui n'ont pas une certaine fineſſe, elle doit être plus ou moins allongée, ſa célérité ne pouvant que combattre la diſpoſition qu'ils ont à ſe retenir & ſuppléer dans ceux qui n'ont point aſſez de ſenſibilité, à la force qu'on ſeroit obligé d'employer pour les réſoudre à l'action qu'on leur demande. S'il s'agit de chevaux chargés d'épaules, ou bas de devant, ou longs de corps, ou qui ont de l'ardeur, & qui ſont conſéquemment enclins, les uns à s'appuyer conſidérablement ſur la main, les autres à s'étendre & à peſer, & les derniers à tirer, à s'échapper & à fuir; il faut qu'elle ſoit proportionnément raccourcie. Il arrive ſouvent, j'en conviens, que l'impatience & la vivacité de ceux ci leur rendant inſupportable la contrainte la plus légère, ils ſe gendarment & s'enlèvent continuellement & pluſieurs fois à la même place, ſans ſe porter en avant. On ne peut pas néanmoins favoriſer, en les preſſant, leur penchant à ſe dérober; mais il eſt eſſentiel, dans ces moments de défenſe, de rendre la main avec aſſez de délicateſſe & de ſubtilité pour les engager à ſuivre l'action animée du galop; à moins qu'on ne les parte de l'allure modérée du pas, plutôt que du trot, dont la promptitude les anime toujours davantage; cette voie étant la meilleure & la plus courte pour les tenir dans le calme, & pour obtenir d'eux l'application qui en aſſure l'obéiſſance.

C'eſt ſur la connoiſſance de la mécanique du galop, que doit être fondée la ſcience des aides, qui peuvent en ſuggérer & en faciliter les moyens. Renfermez le cheval en arrondiſſant la main & en tournant les ongles en haut; ce qui opérera une tenſion & un raccourciſſement égal des deux rênes; & approchez dans le même inſtant vos jambes du corps de l'animal: vous déterminerez infailliblement l'une & l'autre de ſes extrémités à un mouvement contraire, car le devant étant retenu, & le derrière étant chaſſé, l'antérieure ſera néceſſairement détachée de terre, tandis que l'extrémité poſtérieure, occupée du poids de la maſſe, ſera baiſſée & pliera à raiſon de ce même poids; l'antérieure eſt en l'air: mais les foulées de deux jambes qui la recevront dans ſa chûte, doivent être ſucceſſives & non ſimultanées; l'action de votre main & de vos jambes, action que vous avez dû proportionner au plus ou moins de ſenſibilité, plus ou moins de ſouplеſſe du cheval, & à la réunion plus ou moins intime de ſes membres, lors de l'inſtant qui précédoit le partir, ſera donc ſubitement ſuivie du port de votre rêne gauche à vous, s'il s'agit d'un galop à droite; ou de votre rêne ganche à droite, & de votre rêne droite à vous, s'il s'agit d'un galop à gauche; l'effet des uns ou des autres de ces rênes s'imprime ſur l'épaule de dedans, étant mue ſur le côté où la main l'a conduit, & celle de dehors étant arrêtée, le devant ſe trouve retréci, & la retombée en ſera inconteſtablement fixée ſur la jambe de dehors, dont la battue précédera celle de la jambe de dedans, qui, attendu le rejet de l'épaule ſur le dehors, ſera forcée dans la progreſſion d'entamer, c'eſt-à-dire, de devancer l'autre; en même temps que le rétréciſſement du devant a lieu, l'élargiſſement du derrière s'effectue; l'extrémité antérieure ne pouvant être portée d'un côté, que l'extrémité poſtérieure ne ſe meuve du côté contraire, & les hanches en étant ſollicitées dans cette circonſtance, non-ſeulement par l'opération des rênes dont l'impreſſion s'eſt manifeſtée ſur l'épaule de dehors & ſur celle de dedans, mais par l'appui de votre jambe de dehors, dans laquelle le premier degré de force a dû ſubſiſter dans ſon entier, à la différence de celui qui réſidoit dans l'autre, & qui a dû ſenſiblement diminuer. De cette détermination de la croupe dans un ſens oppoſé à celle de l'avant-main, il réſulte que la jambe de derrière de dehors eſt gênée, & que celle de dedans étant en liberté, accompagnera exactement celle avec laquelle elle forme un bipède latéral; de manière que les deux jambes de dehors ne pouvant qu'être chargées, & celles-ci mener enſemble, la préciſion & la juſteſſe, en ce qui concerne l'arrangement & l'ordre ſucceſſif des membres, ſeront inévitables.

Conſidérons encore cet arrangement. L'épaule de dedans eſt beaucoup plus avancée que celle de dehors, & la jambe de dehors de l'extrémité poſtérieure, beaucoup plus en arrière que celle de dedans. La première de ces jambes eſt toujours occupée du fardeau de la maſſe; l'autre, au moment du renverſement de l'épaule, s'eſt approchée de la direction du centre de gravité; elle a été déchargée de celui qu'elle ſupportoit, & n'a pu en être chargée de nouveau, vu ſon extrême flexion: auſſi les ſuites de leur percuſſion ſont-elles différentes. Celle de la jambe de dehors, qui d'ailleurs eſt invitée par l'aide de la jambe du cavalier à une extention ſubite & violente, s'exécutera d'abord; mais par elle le corps du cheval ſera porté ſeulement en avant, tandis que la ſeconde percuſſion, opérée par l'appui de la jambe de dedans ſur le ſol,

Digitized by Google

élevera ce même corps, & donnera une nouvelle vitesse au mouvement progressif qu'il a déja reçu; après quoi les deux jambes de devant, qui, dès que vous rendrez légèrement la main, & que vous passerez à l'appui doux, percuteront à leur tour & effectueront à chaque battue, le soutien du corps lors de sa chûte, & la relevée de l'avant-main après cette chûte tombant alternativement, toute l'action se trouvera pleinement accomplie. Sa durée dépendra, non de l'application constante de toutes les forces étrangères qui l'ont produite, puisqu'elle peut se soutenir sans ce continuel secours, mais de la fermeté liante de votre corps, dont l'équilibre doit être tel que l'avant & l'arrière-main dans leur élévation se chargent eux-mêmes de son poids, & de l'adresse avec laquelle vous préviendrez dans l'animal le ralentissement des efforts des parties qui, en conséquence du premier mouvement imprimé, se pressent mutuellement, & sont contraintes d'accourir en quelque façon pour étayer successivement la machine. Soyez à cet effet attentif au moment de la descente des épaules, & surtout à l'instant précis où les pieds atteignent le sol, si dans ce même instant le cheval est légèrement renfermé; & si vos rênes agissent en raison du temps de la percussion de chacun des membres qu'elles dirigent, la relevée du devant étant aidée, la masse sera plus surement & plus facilement rejetée sur le derrière, & les flexions étant par conséquent entretenues & occasionnant toujours une vélocité à peu-près égale dans les détentes, vous serez dispensé d'employer sans cesse vos jambes, dont l'usage non-interrompu endurcit l'animal, & dont l'approche réitérée n'est réellement utile & nécessaire que sur des chevaux moux, pesans, foibles, paresseux, indéterminés, & qui traînent leur allure.

La leçon du galop, bornée à une seule & unique main, ne rempliroit pas toutes nos vues. Le cheval n'est propre aux différents airs, qu'autant qu'il est en quelque façon ambidextre; c'est-à-dire, qu'autant qu'il a une même souplesse, une même légéreté, & une même liberté dans les deux épaules & dans les deux hanches. On ne doit donc pas se contenter de le travailler sur une même jambe, & nous sommes indispensablement obligés de lui faire entamer le chemin, tantôt de l'une & tantôt de l'autre. Après l'avoir quelque temps exercé à droite & lorsqu'il s'y présente avec quelque franchise, on peut, ou le partir à main gauche, ou le conduire de la première sur celle-ci. Les chevaux qui demandent à être partis, sont ceux en qui l'on observe, lorsqu'on les galope à droite, un penchant extrême à la falsification & à la défunion; on les y confirmeroit en les faisant changer de pied dans le cours & dans la suite de l'action; & l'on doit attendre qu'ils commencent à être assurés aux deux mains, avant d'exiger d'eux qu'ils y fournissent sans interruption. Nous avons au surplus suffisamment expliqué les moyens de ce départ, & on se rappellera que pour le galop à gauche, la rêne gauche, par son croisement, opère le renversement de l'épaule sur le dehors; la rêne droite retient l'épaule contraire, & la jambe droite du cavalier aide principalement.

Les conditions du changement, méritent que nous nous y arrêtions. Ce seroit trop entreprendre que de le tenter d'abord sur la ligne droite parcourue. On l'abandonnera pour en décrire une diagonale plus ou moins longue, d'une seule piste, & au bout de laquelle l'animal, passant à l'autre main, tracera une ligne semblable à celle qu'il a quittée. Ici la rêne gauche agira; elle déterminera le cheval à droite & sur cette diagonale; mais il est à craindre que le port de cette rêne en dedans charge les parties droites, & délivrent les parties gauches de la contrainte dans laquelle elles sont; or, obviez à cet inconvénient par une action semblable, mais légère, de l'autre rêne, ou par l'action mixte & suivie de la première que vous croiserez & que vous mettrez à vous d'un seul & même temps; & soutenez, s'il en est besoin, de votre jambe de dehors, le tout pour contenir le derrière & pour le resserrer; car dès que vous gênerez la croupe & vous l'empêcherez de tourner, de se jetter, & de sortir, il est certain que, conséquemment au rapport, à la rélation intime, & à la dépendance mutuelle de la hanche & de l'épaule gauche, ou même des deux épaules & des hanches, les jambes gauches demeureront asservies & dans cet état de sujétion qui leur ravit la faculté de devancer & de mener. Ce principe doit vous être présent encore au moment où, parvenu à l'extrémité de la ligne dont il s'agit, vous chercherez à gagner l'autre, & à effectuer le passage médité. Saisissez l'instant qui précède la chûte du devant, pour détourner l'épaule avec la rêne de dehors, & pour retenir celle de dedans avec la rêne droite, & substituez votre jambe du même côté à la jambe gauche qui aidoit; l'épaule & la hanche qui étoient libres cesseront infailliblement de l'être, & les autres membres seront indispensablement astreints à entamer.

Soit que les changements de main s'exécutent sur les cercles, ou d'une ligne droite sur une autre ligne pareille, ou sur un terrein quelconque plus ou moins vaste & plus ou moins limité, les aides doivent être les mêmes. Je sais que des écuyers qui ne pratiquent & n'enseignent cependant que d'après une routine, qui ne leur a procuré qu'une connoissance très-superficielle de ces opérations, m'objecteront qu'elles tendent à traverser le cheval & à provoquer par conséquent une allure défectueuse, puisque dès-lors le derrière sera tellement élargi, que la jambe de dedans qui en dépend se trouvera écartée de l'autre, & lors de la piste de celle avec laquelle elle mène, tandis que leurs battues & leurs foulées devroient être marquées sur une seule ligne; l'action dont je traite exigeant que les hanches suivent exactement celle des épaules, je conviendrai de la vérité & de la solidité de cette maxime: mais je répondrai que l'animal ne peut arriver

Digitized by Google

arriver à la perfection que par des voies insensibles, & que l'ignorant seul a le droit de se persuader très souvent qu'il l'y conduit, dans le temps même qu'il l'en éloigne : les premières leçons sont uniquement destinées à rompre, pour ainsi dire, le cheval, à lui donner l'intelligence nécessaire ; & nous ne saurions être trop occupés du soin de lui en rendre l'exécution facile ; or, rien n'est plus capable de satisfaire à ces divers objets, que des aides qui ne lui suggèrent d'abord que des mouvemens conformes à ceux auxquels nous voyons que la nature l'engage, quand il se livre de lui-même au galop, & qu'il change de pied sans la participation de celui qui le monte. Sa volonté est-elle gagnée ? Part-il librement ? Commence-t-il à être affermi à droite & à gauche dans l'union & dans la justesse de cette allure relativement à l'ordre dans lequel les membres doivent se succéder ? Alors, mettez à vous la rêne de dedans, mais observez que sa tension soit en raison des effets qu'elle doit produire sur les hanches du même côté, sans altérer notablement l'action de l'épaule qui mène ; & pour rencontrer cette proportion, multipliez, en la cherchant, les temps de votre main : dès que vous l'aurez atteinte, le derrière sera réuni ; & après avoir redressé ainsi & peu à peu l'animal dans le cours de sa progression, vous parviendrez à le partir exactement droit & devant lui.

Il est deux manières de procéder pour l'y déterminer. L'élévation du devant & l'abaissement de l'extrémité opposée s'opèrent, dans tous les cas, par les moyens que j'ai déjà prescrits ; mais les aides qui doivent accompagner la chûte de l'extrémité antérieure, diffèrent ici de celles que nous avons indiquées. Si vous croisez, ainsi que je l'ai dit, la rêne de dedans, & que vous mettiez l'autre rêne à vous, dans l'intention de contraindre le pied de dehors à fouler le premier, le temps de ces rênes doit être moins fort ; & bien loin de diminuer le secours que la hanche de dedans attend & doit recevoir de votre jambe de ce côté, l'approche en sera telle qu'elle puisse obvier à ce que l'arrière-main cède & se meuve, conséquemment à l'action combinée de la main ; tandis que d'une autre part, vous modérerez l'appui de votre autre jambe, qui contrarierait infailliblement les effets que vous pouvez vous promettre de celui de la première, si vous n'en bornez la puissance au simple soutien, d'où résulte la plus grande facilité de la détente de la hanche qui est chargée. Il est essentiel de remarquer que, malgré la rapidité de cet instant, les unes & les autres de ces aides doivent être distinctes & se suivre. Car les rênes & la jambe de dedans du cavalier agissant ensemble & au même moment, l'avant & l'arrière-main entrepris participeroient d'une roideur extrême, & l'animal partiroit faux ou défuni, selon celle de ces forces qui l'emporteroit.

La seconde façon de pratiquer, qui nous mène au même but, & à laquelle il est néanmoins bon de ne recourir qu'après s'être assuré des succès de l'autre par l'obéissance du cheval, ne demande pas moins de finesse & de précision. Elle consiste uniquement quand le devant est en l'air, & à la fin de son soutien, à retenir subtilement, au moyen de la tension de la rêne de dehors, le membre qui doit atteindre d'abord le sol, tandis qu'on diminue par degrés celle de la rêne de dedans, qui dirige celui qui doit entamer. Le membre retenu tombant nécessairement le premier en arrière, & celui qu'on cesse de contraindre, ne frappant que la seconde battue & embrassant plus de terrein ; tous sont suivant l'arrangement desiré, d'autant plus que les hanches de dehors & de dedans n'auront pu que se ressentir, l'une de la sujétion, & l'autre de la liberté des parties de l'extrémité antérieure, auxquelles elles correspondent. Il n'est question ensuite que de maintenir l'animal sur la ligne droite, & de l'empêcher de la fausser en se traversant, soit du devant, soit du derrière. Je suppose que l'épaule se porte en dedans, croisez la rêne de dedans ; je suppose que la croupe s'y jette, mettez à vous cette même rêne. Agissez ainsi de la rêne de dehors dans les cas contraires ; & si, malgré cette action de votre part, qui doit avoir lieu précisément dans l'instant où vous sentez que l'une ou l'autre de ces extrémités se dérobe pour abandonner la piste, le cheval résiste & ne répond point, aidez la rêne mise à vous, en croisant l'autre, & avec votre jambe de dedans, ou fortifiez la rêne croisée par le secours de l'autre rêne mise à vous, & par l'approche de votre jambe de dehors.

Le passage d'une main à l'autre, exécuté d'abord à la faveur du rejet forcé de l'épaule, s'effectue d'après ces différentes manières de partir l'animal ; & le changement qui arrive & qu'elles occasionnent, ne le contraint point dès-lors à une sorte d'oblíquité qui en rend la marche imparfaite & désagréable. Saisissez, pour réussir plus surement, le moment imperceptible où toute la machine est en l'air, non seulement vous conduirez à votre gré les membres du cheval sur les cercles & sur-toutes les lignes possibles, mais vous le maîtriserez alors au point de le faire entamer successivement de l'une & de l'autre bipède sur la longueur d'une seule ligne droite, & même à chaque pas complet du galop, sans vicier la cadence ; c'est-à-dire, sans troubler l'ordre & la justesse des mouvements & des temps.

Ces temps & ces mouvements ne sont pas les mêmes dans tous les chevaux. Ils varient naturellement dans les uns & dans les autres, par le plus ou le moins de hauteur, d'allongement, de raccourcissement, de lenteur, & de vitesse ; & c'est ce qu'il importe de distinguer, pour ne pas les précipiter dans le désordre, & pour ne rien exiger au-delà de leur pouvoir, en réglant leur allure. Tel cheval ne peut soutenir l'élévation & l'ensemble que demande un galop, dont chaque pas est mar-

Digitized by Google

qué par quatre battues ; telle autre eſt ſuſceptible du galop le plus ſonore & le plus cadencé, contentez-vous de mettre inſenſiblement le premier au moyen de la tenſion proportionnée de la rêne du dedans à vous, dans le pli léger qui doit unir & perfectionner ſon action ; & augmentez auſſi par degrés la tenſion de cette même rêne, dont vous dirigez & dont vous aiderez encore l'effet par l'appui de votre jambe de dehors, pour raccourcir de plus en plus les temps des ſeconds, & pour en fixer la meſure. Celui ci ne déploie pas toutes les forces que vous lui connoiſſez : vous n'appercevez point dans le jeu de ſes reſſorts la preſteſſe & le vride dont ils ſont capables ; hâtez, à diverſes reprîſes, plus ou moins vivement la cadence, & faites qu'il la preſſe, qu'il la rallentiſſe, & qu'il y revienne alternativement ; il acquerra d'une part plus de franchiſe, & de l'autre, cette diligence dans les hanches, d'où nait la plus brillante, la plus régulière, & la plus belle exécution. Celui-là s'élève extrêmement du devant ; cet autre du derrière ; modérez tous ces excès, ſoit en ſecourant des gras de jambes, & en rendant la main, ſoit en renfermant & en pinçant plus ou moins en arrière ; mais ne perdez jamais de vue le point où vous devez vous arrêter, & que vous ne pourriez franchir qu'en aviliſſant l'animal, puiſque vous en forceriez la diſpoſition & la nature.

A toutes ces différentes leçons, vous pouvez faire ſuccéder celles qui préparent le cheval à galoper de deux piſtes. Si on ſe rappelle les principes que j'ai détaillés, en parlant des moyens de l'inſtruire à cheminer de côté (V. fuir les talons), les règles les plus eſſentielles à obſerver pour le déterminer à cette allure, ſeront bientôt connues, & on ne penſera pas que la ſujétion des hanches dans cette action, ne puiſſe être due qu'à l'effort de celle des jambes du cavalier qui les pouſſe, ou qui communément, & très-mal-à-propos, les chaſſe dans le ſens où elles ſont portées. Repréſentons-nous la ligne diagonale, à l'extremité de laquelle nous avons induit l'animal à changer ; c'eſt dans le cours de cette même ligne que nous devons commencer à engager légérement & de temps en temps la croupe, ſoit à l'une, ſoit à l'autre main, en croiſant d'abord foiblement la rêne de dedans, pour lui ſuggérer une obliquité imperceptible, & en le remettant droit auſſi-tôt qu'il a fourni quelques pas. A meſure que nous entrevoyons de l'obéiſſance & de la facilité, nous multiplions & nous continuons les temps de cette même rêne, & nous en augmentons peu-à-peu la force & la direction ſur le dehors, dans l'intention de le ſolliciter à ce juſte biais dans lequel il doit être. Cette force pouvant jeter les épaules dans une telle contrainte, qu'elles ſeroient dans l'impoſſibilité de devancer les hanches, nous la proportionnons encore avec ſoin aux effets que nous nous propoſons de produire, & nous en contrebalançons la puiſſance par l'action de la rêne oppoſée, de manière que le moment de la relevée de l'avant-main eſt celui du port de la première eſt dehors, comme le moment de ſa retombée eſt celui du port de la ſeconde ſur le dedans. Je remarquerai au ſurplus que ces mouvements, d'ailleurs ſi ſubtils qu'ils ne peuvent ſe voir, ne ſont efficaces qu'autant qu'ils dérivent du véritable appui, & que la main agit dans un certain rapprochement du corps ; car ſi elle en étoit éloignée, ils tendroient à déplacer l'animal. Quant à nos jambes, nous n'en ſerons uſage que lorſqu'il ſera queſtion de l'affermir dans ſon allure, d'en prévenir & d'en empêcher le rallentiſſement, ou de ſuppléer à l'impuiſſance des rênes, qui ſeules doivent diriger la machine ; ainſi, par exemple, dans le cas où il ſe retient, où il peſe, où il mollit, nous les approcherons également pour le déterminer, pour l'unir, pour l'animer, tandis que la main ſera toujours chargée de régler l'action des membres ; & dans celui-ci, où la rêne de dedans croiſée, & même aidée de la rêne de dehors à nous, éprouveroit une réſiſtance de la part de la croupe, nous nous ſervirons de la jambe de dehors, dont le ſoutien deviendra dès-lors un ſecours néceſſaire.

Telles ſont les voies qui conduiſent le plus ſurement à une obſervation non forcée des hanches, dans l'allure prompte & preſſée du galop. Plus ce mouvement raccourci, diligent & écouté, qui occupe toujours conſidérablement les reins & le derrière de l'animal, doit être pénible, plus il importe de ne l'y inviter que par une longue répétition de ceux qui inſenſiblement l'y diſpoſent ; l'habitude en étant acquiſe, nous parvenons bientôt, & ſans violence, à en obtenir l'exécution ſur toutes ſortes de plans. S'agira-t-il en effet d'obliger le cheval à fournir ainſi un changement de main large ? Il l'entamera ſans difficulté : premièrement, ſi vous formez un demi-arrêt qui ne peut que l'unir davantage ; ſecondement ſi une légère tenſion qui ne doit en aucune manière lui faire abandonner le pli dans lequel je ſuppoſe que vous l'avez placé, fixe ſubtilement & à temps le poids de ſon corps ſur la hanche du même côté, ce qui, augmentant la flexion des parties de cette extrémité, en ſollicitera une plus violente détente ; troiſièmement, ſi le croiſement ſubit & ſuivi de cette même rêne ſur le dedans, met les épaules ſur le chemin qu'elles doivent décrire, il le continuera dès que la rêne de dedans portée ſur le dehors, aſſujettira ſucceſſivement le derrière dans le ſens où les épaules ſeront ſucceſſivement déterminées par l'autre, & dès qu'on s'oppoſera ſoigneuſement à ce qu'il dévuide ou à ce qu'il s'entable, ou à une altération quelconque de la meſure & des diſtances ; à ce qu'il dévuide par la force ſur-le-champ accrue de la rêne qui captive les hanches ; par le changement de direction de celle qui régit le devant & qui ſera fixée pour le moment au corps du cavalier, & par l'appui de la jambe de dehors ; à ce qu'il s'entable par des actions ſemblables, mais opérées par les rênes & par la jambe oppoſées ; à ce que les me-

Digitized by Google

sures & les distances soient altérées par l'approche des deux jambes, & la modération de l'effet de la main, si le degré de vitesse diminue, & si l'animal n'embrasse pas assez de terrein ; par le raffermissement de la main seule, s'il se porte trop en avant & si la vitesse augmente ; par son relâchement, si les hanches sont entreprises & trop chargées ; par son soutien & celui des jambes ensemble, s'il n'y a plus d'union, &c. Il le fermera avec précision, lorsqu'on sera exact, en employant ces différentes aides, selon la nécessité & les circonstances, à le maintenir dans son attitude & dans sa marche, jusqu'à la ligne qui termine l'espace qu'il parcourt obliquement ; & il reprendra enfin avec justesse en entrant sur cette même ligne dès qu'il y sera invité par l'un ou l'autre des moyens qui le sollicitent à changer, ou à partir droit & devant lui.

L'efficacité de celui qui n'exige que la simple attention de retenir les jambes du bipède qui entame, & de laisser à l'autre la liberté de s'étendre & de devancer, est sur-tout évidente, si du galop d'une piste sur une volte, vous passez à une autre volte éloignée & semblable, par un changement de deux pistes que vous entreprenez, & que vous entretenez à la faveur des secours indiqués, alors ne fermez pas au mur ou à la barrière du manège ; coupez & interrompez les lignes diagonales tracées dans sa longueur, à quelques pas de ce même mur, par l'action de la rêne de dedans mise à vous, & de la rêne de dehors dont vous tempérerez insensiblement la tension. Dans ce même instant, & si vous avez agi dans celui où toute la machine est détachée du sol, les jambes de dedans se trouveront chargées, & celles de dehors qui, dans l'accomplissement de la nouvelle volte sur laquelle vous êtes arrivé, deviendront les jambes de dedans, mèneront infailliblement. Pliez ensuite l'animal dans le centre, comme il étoit à l'autre main ; formez un second changement, & revenez plusieurs fois sur le premier cercle quitté, en opérant toujours de même ; vous vous convaincrez, par votre propre expérience, de la solidité d'une théorie confirmée par les succès des élèves même qui s'y conforment, mais qu'on sera peut-être intéressé à condamner, parce que le sacrifice d'une ancienne routine, & l'obligation d'adopter de nouveaux principes, après avoir vieilli, ne peuvent que coûter infiniment, & blesser toujours l'amour-propre.

On conçoit, au surplus, que toutes les aides dont j'ai parlé, conviennent également au galop de deux pistes sur la ligne du mur, sur les changements étroits, ainsi que sur les voltes. A l'égard des contre-changements, on les entame de même que les changements, & ils seront effectués par la rêne de dedans à vous, & par le croisement soudain de cette même rêne, qui portera l'épaule à se mouvoir du côté contraire à celui sur lequel elle étoit mue, & qui, faisant par conséquent l'office de la rêne de dehors, sera contre-balancée dans ses effets par l'autre rêne, qui sera dès-lors la rêne de dedans.

Nous terminerons cet article par l'examen & la résolution des deux points suivants.

1°. Quel est le temps juste qu'il faut prendre pour enlever le cheval du pas, du trot, & de l'amble même au galop ?

2°. Quels sont les moyens qu'on pourroit employer pour le remettre, dans le cas qu'il se déferriroit & falsifieroit ?

La première de ces questions n'offrira rien de difficile & d'épineux à quiconque considérera que le temps qu'il s'agit ici de découvrir, n'est & ne peut être que l'instant où les membres du cheval, dans les unes ou les autres des allures supposées, & d'où on souhaite le partir, se trouvent disposés à peu-près comme ils le sont lors de l'action à laquelle on se propose de le conduire.

Soit donc saisi à l'effet de l'enlever sur la main droite, le moment où la jambe de devant se détachera de terre ; dans ce même moment la jambe de derrière du même côté est encore en mouvement pour se porter en avant ; la jambe du montoir, & la jambe de derrière du montoir, est encore moins avancée que celle de dedans. Or, si dans cet état & lors de cet arrangement du derrière, qui est le seul à la faveur duquel il soit possible de substituer aux actions intercalaires des membres aux pas, les actions successives qui effectuent le galop ; vous aidez par un demi-arrêt proportionné, la levée de l'avant-main qu'opèrent principalement la battue & la percussion de la jambe gauche de devant qui s'est posée, & vous rejetez le poids du corps du cheval sur les hanches : le soutien de l'extrémité antérieure, le premier moment de l'intervention sollicitée, & la nouvelle disposition des quatre jambes étant précisément la même que celle qui est requise pour l'accomplissement du mouvement pressé, auquel vous désirez de porter l'animal, le temps recherché & qui doit être tiré de sa progression naturelle & de sa première allure, sera incontestablement pris.

La vitesse du trot abrégeant infiniment la durée de l'action de chaque membre, ce temps par une conséquence nécessaire, fuit & s'échappe avec une extrême rapidité : delà résulte la plus grande difficulté d'agir dans une précision parfaite. Aussitôt que la jambe de devant de dedans se lève, la jambe gauche de derrière va se détacher de terre, & elle est encore plus en arrière que la droite de l'arrière-main, qui étoit prête à se poser près de la direction du centre de gravité, au moment où l'autre alloit s'enlever. Cette position est donc encore conforme à celle de ces deux jambes au galop à droite. Or, entreprenez dans ce même instant de détacher du sol le devant, la chûte de la jambe gauche de cette extrémité, ou sa foulée

Digitized by Google

sur le terrein, favoriſera l'effet de vos aides; la droite, ſa voiſine, qui quittoit la terre pour ſe porter en avant, s'y portera réellement en attendant la retombée de l'avant-main. La droite de derrière ſera fixée ſur le terrein, moins avant qu'elle ne s'y ſeroit fixée elle-même, mais plus avant que la gauche, qui demeurera à l'endroit où vous l'aurez ſurpris; & vous trouverez enfin dans la ſituation des membres de l'animal tout ce qui peut vous aſſurer de la juſteſſe du temps ſaiſi.

Quant à l'amble, perſonne n'ignore que cette action eſt beaucoup plus baſſe que celle du pas & du trot; elle ne peut être telle, qu'autant que les reins & tout l'arrière-main baiſſeroient davantage. Le temps qu'exige le paſſage de cette allure au galop, ne diffère en aucune manière de celui que nous venons d'indiquer, parce que dès que ce temps n'eſt autre choſe, ainſi que nous l'avons obſervé, que l'inſtant où les jambes du cheval figurent, s'il n'eſt permis d'uſer de cette expreſſion, comme elles figurent lors de l'inſtant du partir, il ne peut être qu'invariable. Il ſe préſente auſſi bien plus aiſément, attendu le plus de rapport du mouvement de l'animal ambulant avec le mouvement de celui qui galope: mais on doit admettre quelque diſtinction, en égard aux aides. Celle de la main ſera modifiée, parce que le derrière de l'animal ſe déchiſſant au point de chaque pied de derrière outre paſſé dans ſa portée, la piſte de celui de devant qu'il chaſſe, le poids réſide naturellement ſur les hanches, & l'extrémité antérieure doit être conſéquemment plus aiſément enlevée; d'ailleurs, outre que l'effort de la main doit diminuer, l'action des jambes doit être plus vive, & dès-lors le cheval embraſſera plus de terrein, que ſi les aides étoient les mêmes que celles qu'on doit mettre en uſage pour paſſer du pas au galop, & ſi le temps de la main & des jambes étoit en égalité de force, il eſt certain que ſes pieds de derrière n'opéreroient en percutant que l'élévation, & non le tranſport du corps en avant, comme ſi l'appui des jambes ne l'emportoit pas ſur la force de la main, on courroit riſque de provoquer ſa chûte en l'acculant.

On peut encore enlever l'animal du moment de parer, de l'inſtant du repos, de l'action de reculer, & de tous les airs bas & relevés auxquels il manie; mais quelqu'intéreſſans & quelque curieux que ſoient & que puiſſent être les détails auxquels la diſcuſſion des temps & des moyens de le partir dans les uns & dans les autres de ces cas nous aſſujettiroit, nous les ſacrifions au deſir & à la néceſſité d'abréger, & nous nous bornerons aux réflexions que nous ſuggère la ſeconde difficulté que nous nous ſommes propoſé d'éclaircir.

L'obligation de rappeller à la juſteſſe & à l'union, un cheval dont le galop eſt irrégulier & défectueux, ſuppoſe d'abord dans le cavalier une connoiſſance parfaite de l'ordre exact & précis dans lequel les membres de l'animal doivent agir & ſe ſuccéder, & un ſentiment intime né de l'impreſſion ou de la ſorte de réaction de leurs divers mouvements ſur lui. Cette connoiſſance infructueuſe, ſi elle n'eſt jointe à ce ſentiment, eſt bientôt acquiſe: mais ce ſentiment inutile auſſi, s'il n'eſt joint à cette connoiſſance, eſt infiniment tardif dans la plupart des hommes; & on peut dire qu'il en eſt même très-peu qui parviennent au degré de fineſſe néceſſaire pour juger du vice de l'action du cheval dans le premier moment, c'eſt-à-dire, dans celui où le foutien de devant doit être ſuivi de ſa retombée & de ſa chûte. Quelle eſt donc la cauſe de cette extrême difficulté, de diſcerner l'accord ou le défaut de conſentement des parties mues dans un animal qu'on monte? Elle réſide moins dans l'inapitude des élèves que dans le peu de lumières des maîtres, dont le plus grand nombre eſt incapable de les habituer à écouter dans les leçons qui doivent précéder celles-ci, des temps, ſans la ſcience & ſans l'obſervation deſquels on ne peut maîtriſer le cheval, en accompagner l'aiſance & en développer les reſſorts, & qui négligent encore de leur faire appercevoir dans cette allure, par la comparaiſon du ſentiment qui les affecte quand l'animal eſt juſte, & de celui qu'ils éprouvent quand il eſt faux, la différence qui doit les frapper dans l'inſtant & dans le cours de la falſification & de la déſunion. Le cheval galope-t-il dans l'exactitude preſcrite? il eſt certain que votre corps fuit & ſe prête à ſon action avec une facilité ſingulière, & que votre épaule de dedans reçoit en quelque façon la principale impreſſion de ſa battue. La jambe de dedans de devant n'entame-t-elle pas? l'incommodité qui en réſulte s'étend juſqu'à votre poitrine, & il vous paroît même que l'animal ſe retient & chemine près de terre, ce qui arrive réellement ſur les cercles, car ſon épaule étant hors du mouvement & de la proportion naturelle du terrein, il ne peut ſe porter en avant & ſe relever que difficilement. La jambe qui doit mener mène-t-elle, mais n'eſt-elle pas accompagnée par la hanche? vos reins & toutes les parties qui repoſent ſur la ſelle en reſſentent une atteinte déſagréable; la meſure ceſſe de s'imprimer ſur votre épaule de dedans, & votre épaule de dehors eſt ſollicitée à ſe mouvoir, à s'avancer & à marquer malgré vous la fin de chaque pas. Enfin le bipède qui devoit entamer reſte-t-il totalement en arrière, tandis que l'autre mène? la cadence vous ſemble juſte; mais vous reconnoiſſez que cette juſteſſe prétendue eſt dans les parties de dehors; & ſi le cheval n'eſt pas auſſi accoutumé à galoper à cette main qu'à l'autre, il eſt impoſſible que la dureté de ſon allure ne vous en apprenne l'irrégularité. Voilà des faits ſur leſquels, lorſque des diſciples n'ont point été inſtruits à ſentir & à diſtinguer dans des actions plus lentes, le lever, le ſoutien, le poſer & l'appui de chaque membre, il ſeroit du moins plus avantageux d'arrêter leur attention, que de leur permettre de ſe déplacer, pour conſidérer dans l'extré-

Digitized by Google

mité antérieure, des mouvemens dont l'appréciation même la plus vraie ne détermine rien de positif, relativement à ceux du bipède postérieur auquel les yeux du cavalier ne peuvent atteindre. Il faut avouer cependant que ces diverses réactions sont tantôt plus foibles, & tantôt plus fortes; elles sont moins sensibles de la part des chevaux qui ont beaucoup d'union, de légèreté, & une grande agilité de hanches; elles sont plus marquées de la part de ceux dont les battues sont étendues, peu promptes & abandonnées; mais l'habitude d'une exécution réfléchie sur les uns & sur les autres, ne peut que les rendre également familières. Il est encore des circonstances où elles nous induisent en erreur; un instant suffit alors pour nous détromper. Que l'animal jette, par exemple, la croupe hors la volte, l'effet que le premier temps produira sur nous, sera le même que celui qui nous avertit que le cheval est faux, & nous serons obligés d'attendre le second pour en décider, parce que dans ce même second temps, les hanches étant déja dehors, & l'animal continuant à galoper déterminément, dès qu'il est demeuré juste, nous n'appercevons aucun changement dans notre assiette.

Quoi qu'il en soit, & à quelque étude qu'on se livre pour acquérir cette faculté nécessaire de percevoir & de sentir, il est de plus absolument essentiel de s'attacher à celle de la nature du cheval qu'on travaille. Les déréglements de l'animal dans l'action dont il s'agit, comme dans toutes les autres, proviennent en général & le plus souvent de la faute des maîtres qui l'y exercent inconsidérément & trop tôt, ou du peu d'assurance du cavalier, dont l'irrésolution de la main & l'incertitude des jambes & du corps occasionnent ses désordres: mais il est certain que les voies dont il se sert pour se défunir & pour falsifier, sont toujours relatives à sa conformation, à son inclination, à son plus ou moins de vigueur, de souplesse, de légèreté, de finesse, de volonté, d'obéissance & de courage. Un cheval chargé d'épaules & de tête, ou bas du devant, falsifiera ou se défunira en s'appuyant sur la main & en chaussant le derrière. Un cheval long de corps, en s'allongeant davantage, pour diminuer la peine qu'il a à rassembler ses forces & s'unir; un cheval foible de reins, en mollissant & en ralentissant son mouvement; un cheval qui a beaucoup de nerf & de légèreté, en se portant subitement en avant; un cheval qui a du courage & de l'ardeur, en augmentant encore plus considérablement la véhemence de son allure; un cheval entier ou moins libre à une main qu'à l'autre, en portant la croupe en dedans; un cheval qui tient du ramingue, en la portant en dehors; un cheval qui joue vivement des hanches & qui est fort nerveux d'échine, en la jettant tantôt d'un côté & tantôt d'un autre; un cheval d'une grande union, en se retenant & en se rassemblant de lui-même, &c. Or comment, si on n'est pas en état de suivre & d'observer toutes ces variations, faire un choix prudent & éclairé des moyens qu'il convient d'employer pour le remettre? Il est des chevaux tellement fins, sensibles, que le mouvement le plus léger & le plus imperceptible porte atteinte à l'ordre dans lequel leur progression s'effectue. Si les aides qui tendent à les faire reprendre, ne sont administrées avec une précision & une subtilité inexprimables, elles ne servent qu'à en augmenter le trouble, & on est contraint de les faire passer à une action plus lente, & même quelquefois de les arrêter pour les repartir. Il en est encore qui falsifient quelques instants, & qui reviennent d'eux-mêmes à la justesse; on doit continuer à les galoper sans aucune aide violente; & comme ils pèchent par trop d'union, ils demandent à être étendus dans les commencements, & à être ramenés ensuite & insensiblement à une allure soutenue & plus écourée. Nous en voyons dont l'action n'est telle qu'elle doit être qu'autant que nous les en voyons échappés, parce que, constitués par la falsification dans un défaut réel d'équilibre, ils ressentent dans la course une peine encore plus grande que dans la battue d'un galop ordinaire, & que la fatigue qu'ils éprouvent, les oblige à chercher dans la succession harmonique & naturelle de leurs mouvements, l'aisance & la sûreté qui leur manquent: c'est ce que nous remarquons dans le plus grand nombre des chevaux qui galopent faux par le droit & aux passades; ils reprennent sans y être invités aussitôt qu'ils entrent sur la volte & qu'ils l'entament. Quelques-uns au contraire, & qui ne sont point confirmés, deviennent faux lorsqu'on les échappe. Plusieurs ne se rejettent sur le mauvais pied & ne se désunissent, que parce qu'ils jouissent d'une grande liberté. En un mot, il est une foule & une multitude de causes, d'effets, d'exceptions & de cas particuliers, que le véritable maître a seul le droit de discerner, & qui ne frappent point la plupart des hommes vains qui s'arrogent ce titre, parce qu'il en est peu qui aient une notion même légère des difficultés qu'il faut vaincre pour le mériter.

Dans l'impossibilité où nous sommes de nous abandonner à toutes les idées qui s'offrent à nous, nous simplifierons les objets, & nous nous contenterons de tracer ici en peu de mots des règles sures & générales, 1°. pour maintenir le cheval dans la justesse de son allure, 2°. pour l'y rappeller.

Il est incontestable en premier lieu, que l'action de falsifier & de se défunir est toujours précédée dans l'animal d'un temps quelconque, qui en altère plus ou moins imperceptiblement la cadence, ou qui change en quelque manière & plus ou moins sensiblement la direction de son corps; sans ce temps quelconque, il seroit dans l'impuissance absolue & totale de fausser sa battue, & son allure seroit infailliblement & constamment fournie dans une même suite & un même ordre de mouvement. Or, ce principe étant certain & connu, pour-

Digitized by Google

rions-nous indiquer un moyen plus assuré de l'entretenir dans ce même ordre, que celui d'en prévenir l'interversion en saisissant subitilement ce même temps, à l'effet de le rompre par le secours des aides qui doivent en empêcher l'accomplissement?

En second lieu, si nous supposons, ensuite de l'omission de cet instant à saisir, la faufferé ou la désunion du cheval, & si nous considérons que l'irrégularité à réprimer en lui est toujours accompagnée, ainsi que nous l'avons observé, de quelque action relative à sa disposition, aux vices & aux qualités qui sont propres, il est indubitable que nous ne pourrons le remettre qu'autant que nous le solliciterons d'abord à une action contraire: ainsi se précipite-t-il sur les épaules, s'appuie-t-il? vous le rejetterez sur le derrière, & vous le relèverez; mollit-il? vous l'animerez; rallentit-il sa mesure? vous la presserez; fuit-il? vous le retiendrez; se retient-t-il? vous le chasserez; se traverse-il? vous le replacerez sur la ligne droite; le tout pour assurer l'efficacité des aides qui le rectifieront, & qui, soit qu'elles doivent provenir de la main seule, ou de la main & des jambes ensemble, ne différent ni par le temps, ni par l'ordre dans lequel elles doivent être données, de celles dont nous faisons usage lors du partir, car elles sont positivement les mêmes.

Du Galop. (Dupaty)

S'il est essentiel de se rappeller souvent ce que nous avons dit sur les allures du cheval, & sur le ressort renfermé dans les jarrets, c'est ici sur-tout que toutes ces observations vont devenir utiles. Nul auteur n'a donné les moyens vrais & les plus simples pour ébranler un cheval au galop, quoique tous aient assez bien décrit cette allure, ainsi que ses variétés. Appliquons-nous à y suppléer.

Tout cheval qui galope prend un point d'appui principal sur une jambe de derrière, &, s'il est uni, il enlève l'épaule opposée plus que sa voisine. Dans l'instant qu'il prend ce point d'appui, il marque une foulée plus forte qu'à l'ordinaire de cette jambe, qui tombe avec plus de vitesse, ainsi que celle de devant opposée. Enforte que le départ au galop est exécuté par les deux jambes qui se meuvent les dernières, lorsque le pas de galop est bien formé: assertion très-essentielle à sçavoir, si l'on veut saisir le temps juste du départ sur une jambe donnée.

Comme le pas de galop est véritablement un saut, il est nécessaire, vu l'élévation que prend toute la masse, que le ressort qui doit la pousser reçoive une compression forte, de laquelle il s'ensuive une détente plus violente; c'est ce qui fait précipiter la battue: & comme les jambes sont en l'air en raison croisée, si la gauche de derrière est enlevée pour retomber & faire appui à la masse, il en résulte que la droite de devant est aussi enlevée.

Ce principe étant certain, pour faire partir l'animal à volonté, soit à droite, soit à gauche, il s'agit d'accélérer la chûte de la jambe qui doit faire appui, & d'animer son ressort; mais de manière que l'opération étant juste, nette & précise, le cheval ne puisse confondre pour quelle jambe est l'avertissement.

Pour y réussir, je dispose le cheval de façon qu'il ne puisse, quand il le voudroit, se tromper, ni résister à mes actions. Le cheval étant plié, & bien dans le droit, je marque un demi-arrêt de la main, par lequel il se grandit & se fixe sur les hanches; je tens la rêne de dehors qui retarde l'épaule de dehors & contient les hanches: par-là l'épaule de dedans marche mieux, & la jambe de cette épaule est prête à chevaler. Ensuite saisissant l'instant que la jambe gauche de derrière va tomber à terre, je laisse tomber mes deux jambes pour hâter la chûte du pied gauche de derrière du cheval, & par conséquent celle du pied droit de devant, & le cheval part juste au galop. J'ai soin d'avoir la main légère, afin de diminuer la douleur du cheval & l'objet de sa résistance: mes deux jambes, moëlleuses & assurées, l'accompagnent, & portent l'animal en avant.

On se souviendra que si la rêne de dehors n'a pas l'effet d'arrêter l'épaule de dehors, ou que le cheval force cette rêne pour prendre un grand pli, il partira faux, parce que cette épaule, par ce contre-temps, sort beaucoup & se déploie conséquemment la première; & que le cheval, en forçant cette rêne, laisse passer l'instant de la chûte de la jambe gauche de derrière, pour ne partir qu'à la battue de la jambe droite de derrière. Pour corriger le cheval de ce défaut, je le pars les premières fois en élargissant les épaules d'un tiers de leur largeur avec la rêne de dehors, que je ne lâche point, & avec laquelle je lui résiste fortement s'il veut en éviter l'effet. Par-là, il viendra en peu de temps à partir juste.

Il arrive encore que le cheval manque, parce que la jambe de dedans de l'homme venant à toucher trop subitement ou trop fortement le flanc droit, la croupe se jette en dehors, & le côté de dedans redouble d'action, enforte que le premier temps est encore perdu, & même employé à déranger la position. Il est donc à propos, en saisissant les temps, & en plaçant bien le cheval, de lui donner des aides qui ne le troublent point, & ne fassent que l'avertir d'obéir. Mais l'écolier peu sûr de son assiette, ou de ses opérations, devance souvent les instants, & n'est pas certain d'arriver avec eux. Le temps & la bonne position apprendront à sentir: parvenu à sentir, on opérera juste.

Telle est la meilleure manière de partir, soit au pas, soit au trot. Mais touts les chevaux ne s'y prêtent qu'à mesure que leurs épaules sont gagnées; & s'ils présentent des difficultés plutôt d'un côté que de l'autre, c'est que ce côté n'est pas assez assoupli. Il est bon de travailler égale-

Digitized by Google

ment, & de partir tantôt à droite, tantôt à gauche, mais toujours en gardant le pli.

Si cependant on a affaire à un animal brute & ignorant, on pourra, pour le faire partir juste, se contenter de bien l'unir au trot, & de saisir avec l'aide des deux jambes égales l'instant de la chûte du pied qui doit porter la masse, en tenant le cheval droit & bien devant lui. Mais on ne doit point admettre la mauvaise pratique des maquignons qui plient à gauche & pincent de ce côté, pour laisser la jambe droite se développer & partir la première. C'est écraser un cheval & le ruiner, que de travailler ainsi.

Le cheval étant bien parti, ne doit être, ni trop rassemblé, ni trop alongé : trop rassemblé, il se fatigueroit, & n'avanceroit pas : trop alongé, le derrière ne chasseroit pas assez le devant, & la jambe qui fait ressort ne seroit pas dans la ligne d'inixion convenable pour mettre le cheval en force. Chaque individu a un degré de vitesse dans lequel il est maître de se soutenir. En-deçà ou au-delà, il est mal à son aise, & il déplaît à l'homme qui le monte. C'est à nous à sentir & à juger les desirs de la nature.

Il est d'un écuyer instruit de la marche de la nature, de ne pas galoper trop tôt un jeune cheval : ses efforts étant plus grands qu'à une allure moins enlevée, ses jarrets fatigueni plus ; & s'ils ne sont pas bien formés & bien forts, ils éprouveront quelque défordre dans leur organisation : & par-là on sera privé des mouvemens vigoureux & précis qu'ils auroient eus, s'ils eussent été conservés. On évitera aussi de le galoper trop longtemps : outre la fatigue des jarrets, on exciteroit une transpiration trop abondante, qui est dangereuse pour les jeunes chevaux ; elle appauvrit leur sang, diminue leurs forces digestives, & les fait tomber dans l'épuisement.

Lorsque le cheval, bien assoupli au trot, & bien exercé aux leçons précédentes, galopera bien sur le droit, il pourra alors exécuter ces mêmes leçons au galop. Mais, sans une grande modération, il ne les soutiendra pas : il faut donc savoir arrêter à propos, & ne travailler qu'avec précaution.

Du Changement de pied du galop au galop.

Si l'on vouloit faire reprendre à gauche un cheval qui galope à droite, avant que d'avoir changé sa disposition totale, il feroit de travers. Le premier soin sera donc de le déplier du côté droit, pour le remettre à gauche, en changeant les opérations : il est même plus facile dans les premiers temps de le tenir un instant sans pli. Alors on marque un demi arrêt assez sensible, par lequel on retarde un instant sa marche ; puis on le part comme on a dit plus haut.

Quelquefois on le laisse trotter un ou deux pas pour le repartir ; mais ce n'est pas là le changement dont nous voulons parler, qui est celui qui se fait sans arrêter, & du galop au galop.

Après avoir redressé le cheval en diminuant l'effet de la rêne de dedans, & augmenté l'effet de celle de dehors pour donner le pli, il se trouvera droit, soit que vous preniez le mur pour le point du changement, ou que vous ayez choisi tout autre endroit pour cela : le cheval étant toujours au galop, élargissez un peu l'épaule droite, supposé que vous changiez de droite à gauche, en la retardant un peu à l'instant de cette opération, mais imperceptiblement, de peur que la croupe ne vienne en dedans ; marquez un demi-arrêt très-foible, & en même temps sentez la jambe gauche dans l'instant que le pied droit de derrière du cheval tombera à terre. Par le demi-arrêt, vous le fixez sur ce pied, qui devient point d'appui principal ; & par l'aide de votre jambe gauche, vous accélérez la marche de la hanche droite qui avoit été retardée dans le galop à droite : ainsi vous avez tout changé, & donné un nouvel ordre, en employant des moyens très-simples, mais, je l'avoue, très-difficiles.

Le mérite de cette opération, est que le cheval soit bien droit ; qu'il ne change qu'à la volonté du cavalier ; qu'il ne se précipite pas en arrivant, & qu'il reprenne étant plié comme il faut.

On peut faire reprendre, en sentant la rêne droite & la jambe droite : mais cela n'est pas si juste ; on excite un contre-temps dans l'animal. Cependant pour arriver au vrai travail, on est obligé de commencer par-là ; car le plus difficile est de retarder l'épaule qui étoit de dedans.

Le cheval en reprenant, commence son galop à gauche, par la chûte du pied droit de derrière, & du pied gauche de devant ; enforte que la batue des deux autres pieds est supprimée par le demi-arrêt, qui a fixé le cheval sur la jambe gauche de derrière dans l'instant que le jarret alloit se déployer.

Ce n'est qu'après s'être assuré de la facilité du cheval à prendre le galop à droite, comme à gauche, que l'on doit essayer de le faire reprendre. Si l'on donnoit cette leçon trop tôt, il se désuniroit aisément, & ne resteroit pas sur le même pied.

Du Changement de main de deux pistes au galop.

Les observations physiques, faites dans le courant de ces leçons, serviront à expliquer ce travail. Il s'agit simplement d'indiquer comment il s'exécute au galop.

Dans le changement de main, on distingue le moment de l'entamer, son milieu, & le temps de le fermer.

Pour entamer le changement de main, on marque un demi-arrêt, afin de fixer le cheval ; on détermine les épaules en dedans ; & avec les deux jambes, & sur-tout celle de dedans, on porte la machine animale en avant & de côté. Au milieu, on commence à redresser le cheval, & on continue le chemin. En arrivant au mur, on ferme le

Digitized by Google

changement, en faiſant reprendre, comme il vient d'être dit, toujours bien en avant.

Le cheval doit être bien fini, pour exécuter avec juſteſſe ce changement de main.

Du Galop. (Thiroux)

Pour mettre dans tout leur jour les définitions inſéparables de la matière qu'on va traiter, il faut aſſigner au volume du cheval une quantité quelconque, diviſible en quatre parties, afin que chacune d'elles correſpondе à la poſition de la maſſe placée ſur chaque jambe. Si nous choiſiſſons, pour ce poids fictif, le nombre 24, alors, le cheval étant égal à 24, chaque bipède équivaut à 12, & chaque jambe porte 6. Ainſi la jambe droite de devant, remplacée par le numéro 1, ſupporte 6; le numéro 2, qui tient la place de la jambe gauche de devant, ſoutient pareillement 6; le numéro 3, qui repréſente la jambe droite de derrière, étaye 6; enfin la jambe gauche de derrière, à laquelle le numéro 4 eſt ſubſtitué, ſe trouve chargée du même poids de 6. Ces conventions établies, avant que d'indiquer la méthode propre au galop, on croit premièrement devoir définir ce que c'eſt que l'allure appellée *galop*: ſecondement démontrer comment un cheval peut galoper: troiſièmement preſcrire les règles qui ſervent à diſtinguer le galop vrai d'avec le galop faux. Enſuite, après avoir enſeigné la façon d'embarquer un cheval au galop, nous donnerons au cavalier la poſition relative à cette allure, & finirons par lui dévoiler les ſenſations qu'il éprouve, lorſqu'au lieu d'entamer le galop vrai, le cheval prend le galop faux.

Ce que c'eſt que le Galop.

A l'inſpection du galop, l'écolier le plus novice, ſans pouvoir rendre compte des moyens créateurs de cette allure, apperçoit cependant qu'elle eſt le réſultat de pluſieurs ſauts conſécutivement réitérés en avant. Quant à notre élève, qui n'a jamais ſi bien remarqué le jeu diſtinct de chaque bipède du cheval que pendant le galop, non-ſeulement les élans des jambes de devant, & les chaſſers de celles de derrière ne lui échappent pas, mais, plus inſtruit, il remonte juſqu'à la ſource de cette double combinaiſon. Sa première obſervation tombe ſur l'avant-main qu'il voit s'élever à l'aide de l'arrière-main, & tirer ſa force centrifuge de l'appui qu'il en reçoit. Il reconnoit enſuite que le bipède de devant, une fois lancé & remis à terre, ne peut recommencer la même opération ſans le ſecours du bipède de derrière qui revient précipitamment ſous le centre, afin de lui prêter un nouvel appui, en renouvellant ſa percuſſion. D'où il conclut que, ſi la colonne de devant ſe reploie ſur le centre, pour pomper, dans la colonne de derrière, cette puiſſance élaſtique, motrice du premier bond, qui la met en état d'en fournir un ſecond & ainſi de ſuite, dont le galop exige un accord parfait entre les deux bipèdes du cheval, puiſqu'il faut abſolument que le bipède de derrière ſe retrouve à point nommé ſous le point central, pour ſoutenir & rechaſſer le bipède de devant, dont les élans ainſi répétés entretiennent la progreſſion de cette allure.

Comment un cheval peut galoper.

Quelque ſuperficielle qu'ait été l'attention d'un élève, durant l'analyſe des deux premières allures, il doit néanmoins avoir retenu que, pour ſe mouvoir à celle du pas, qui eſt la plus lente, le cheval lève & poſe tranſverſalement ſes quatre jambes les unes après les autres, enſorte qu'à cette démarche tardive, les 24 de ſa maſſe ſont conſtamment étayés par trois jambes alternatives, qui ſont, tantôt une de devant & deux de derrière, tantôt deux de devant & une de derrière. Il n'a ſûrement pas oublié davantage, qu'au moyen de ce que l'allure du trot dépend d'un degré d'action plus accélérè, le troteur eſt obligé d'enlever à-la-fois deux jambes tranſverſales, de manière que le même volume, qui, au pas, repoſe ſur trois jambes, au trot, ne s'appuie plus que ſur deux. En partant de ces deux combinaiſons, différemment calculées dans le jeu tranſverſal des quatre jambes, dont le cheval retranche toujours le ſupport d'un à meſure qu'il augmente de viteſſe, ne peut-on pas inférer que la troiſième allure, déſignée par le nom de galop, & reconnue pour le période du mouvement, force le cheval à détacher de terre trois jambes à-la-fois, & conſéquemment à n'en laiſſer qu'une deſſous les 24 de ſa maſſe? C'eſt effectivement d'après ce procédé que le galop reçoit l'exiſtence. Mais la nature, attentive à la conſervation du cheval qu'elle met un inſtant en équilibre ſur une ſeule jambe, comme s'il étoit un bipède, pour le dédommager des trois étaies dont elle le prive pendant les enlevers du galop, ſurveille la juſteſſe qu'il doit obſerver dans la répartition de ſes maſſes, & lui rappelle, qu'à cette allure rapide, il ne peut enfreindre la loi tranſverſale qui lui eſt impoſée, ſans courir des dangers encore plus certains qu'aux deux précédentes. Examinons actuellement le cheval prêt à s'embarquer au galop, & gardons-nous de confondre la préparation de cette allure avec ſon effet.

J'ai dit plus haut que le galop étoit le réſultat de pluſieurs ſauts conſécutivement répétés en avant. J'ajoute ici que cette dernière façon de ſe mouvoir oblige le cheval à s'enlever ſur une ſeule jambe, comme feroit un bipède. Or, cette jambe unique à laquelle il ſe fie ne peut être qu'une de celles de derrière, d'après le principe que toute action ne devient progreſſive qu'en vertu d'une puiſſance pulſative d'arrière en avant. En conſéquence, fidèle obſervateur des lois tranſverſales, le cheval, qui veut prendre le galop, choiſit d'abord une jambe de devant ſur laquelle il ſe panche, afin de lui faire ſupporter les 12 de ſon avant-main. Cette préparation amène naturellement la répartition inverſe

Digitized by Google

inverſe des 12 de l'arrière-main, qui paſſent auſſitôt ſur la jambe de derrière oppoſée, ainſi qu'il eſt aiſé de s'en appercevoir au jeu du bipède de derrière; car, lorſque l'ondulation de cette colonne met en marche les jambes qu'elle dirige, non-ſeulement on voit une des jambes de derrière annoncer ſa légéreté, en s'avançant ſous le centre plus que l'autre, mais cette jambe allégée ſe trouve encore être la tranſverſale de celle primitivement déchargée des 12 de l'avant-main. Voilà l'inſtant où, la préparation du galop abſolument terminée, l'action commence: inſtant que le cheval ſaiſit pour enlever bruſquement ſon avant-main ſur le centre, qui lui-même s'aſſeoit ſur l'arrière-main. Dans cet état, des deux jambes de derrière, certainement la plus avancée ſous le centre doit reſter chargée de la totalité de la maſſe, puiſque le cheval, devenu bipède au moyen de ſon enlever, ne peut, ainſi que nous, ſe lancer en avant qu'à l'aide de la jambe qu'il a plus près de lui. Auſſi, lorſqu'après avoir reployé la colonne de devant ſur le point central, afin de ſe débarraſſer du poids qui nuiroit à ſon premier élan, le cheval fait repaſſer les 12 de l'arrière-main ſur la jambe de derrière qui s'eſt obliquement diligentée, la poſition de cette jambe, priſe ſous le centre, la met en force pour ſupporter les 24 de la maſſe, pendant que les trois autres jambes s'élèvent plus ou moins. On dit plus ou moins, parce qu'en ſuppoſant que le cheval commence par alléger la jambe 1 aux dépens de la jambe 2, infailliblement la jambe 4, légère à ſon tour des 6 qui lui ſont affectés, s'avance ſous le centre plus que la jambe 3 chargée ſeule des 12 de l'arrière-main. D'après cette préparation, lorſque le cheval enlève, pour la première fois, le bipède de devant, toute la charge de l'avant-main paſſe bien à travers le centre, & vient ſur la jambe 4, mais la jambe 2, à peine délivrée du poids qui la ſurchargeoit, ne recouvre la faculté de partir qu'à la ſuite de la jambe 1, qu'on voit s'élever au-deſſus d'elle, & conſéquemment à ſon premier degré de légéreté, & conſéquemment au ſupport de ſa tranſverſale la jambe 4. Le bipède de devant & le centre une fois appuyés ſur la jambe 4, le cheval, qui n'a plus le choix d'en faire jouer d'autre que la jambe 3, puiſqu'elle eſt tranſverſale de la jambe 2 élevée la ſeconde, achève de fixer à terre cette jambe 4, déja chargée des 12 de l'avant-main, en faiſant repaſſer les 12 de l'arrière-main de la jambe 3 ſur la même jambe 4. Suſpendons le cheval à ſon premier élan, & nous pourrons compter les trois jambes qui ſont en l'air par gradation: ſçavoir, la jambe 1 partie la première & très-élevée; la jambe 2 qui l'a ſuivie de près, & un peu au-deſſous; & la jambe 3 preſqu'à fleur de terre. On apprécie le temps que le cheval reſte en équilibre ſur la ſeule jambe 4, ſi on obſerve que la jambe 3, ébranlée la première dans le ſaut que fait le bipède de derrière, ne perd terre qu'au moment où le bipède de devant eſt à la veille d'y

Equitation, Eſcrime & Danſe.

redeſcendre, parce qu'alors le cheval, dreſſé ſur la jambe 4, repouſſe à travers le centre les 24 de la maſſe, qu'il renvoie tranſverſalement, de l'arrière à l'avant main, ſur la jambe 1. Remettons actuellement le cheval en action, & ſuivons l'effet du galop avec autant de ſcrupule que nous venons d'en analyſer la cauſe. Le reſſort de la jambe 4 (je continue la même ſuppoſition dans le jeu des jambes du cheval) n'eſt pas plutôt détendu, que le cheval rabat le bipède de devant, ſans déranger l'ordre tranſverſal qui préſide à ſon enlever. C'eſt ainſi que, d'après le dardement de la jambe 4, la jambe 1, partie la première, commence à toucher terre où la jambe 2 revient auſſitôt. Comme ces deux jambes de devant gardent, dans leur retour ſur la piſte, le rang qu'elles avoient en la quittant, la jambe 1, plus exhauſſée, ſe poſe au-deſſus de la jambe 2, afin de recevoir, à ſon tour, les 24 de la maſſe, lorſqu'enfin, pour quitter terre, la jambe 4 les lance horiſontalement à travers le centre. A l'égard de la jambe 3, enlevée à la ſuite de la jambe 2, elle reprend près du cheval, en même temps que cette jambe 2 ſa tranſverſale, le poſte qui leur convient à toutes deux, afin de ſe charger, ſeulement en paſſant, des 12 de leurs bipèdes, pendant la préparation du ſecond temps de galop. Alors le cheval achève le premier pas du galop, en précipitant l'ondulation de ſa colonne de derrière, dont le bipède imite parfaitement la poſition inégale de celui de devant; c'eſt-à-dire que la jambe 4, pour figurer avec ſa tranſverſale la jambe 1, avance autant ſous le centre que celle-ci ſe place au-delà, enſorte que la même jambe de derriere, qui conſomme le premier temps du galop, ſe trouve prête à fournir le nouvel appui du ſecond.

Après avoir démontré que le branle du galop ſe perpétue par la vibration des 24 de la maſſe, qui portent à-plomb, pendant l'enlever du bipède de devant, ſur une jambe de derrière que le cheval range exprès, afin de ſoutenir le centre, & qui ſont reportés en entier, pendant le chaſſer du bipède de derrière, ſur la jambe de devant oppoſée que le cheval avance à deſſein de recevoir ce même centre, on va prouver combien cette allure, quoique naturelle au cheval, devient dangereuſe, toutes les fois que, dans ſa préparation, le cheval rebelle aux ordres de la nature, ou victime des circonſtances, diſpoſe à cet uſage deux jambes parallèles, au lieu d'employer deux jambes tranſverſales.

Règles qui ſervent à diſtinguer le galop vrai d'avec le galop faux. (V. ALLURE).

Il eſt à préſumer, qu'éclairé par les différentes combinaiſons du pas, du trot, & du ſaut entre les piliers, l'élève ne doit plus héſiter à croire que la moindre irrégularité dans la diſtribution des maſſes, qui dérange le jeu tranſverſal des quatre jambes, peut avoir, au galop, les plus funeſtes con-

Digitized by Google

ſéquences. Au ſurplus, la conviction devient complette, lorſqu'on parcourt la décompoſition des allures précédentes, où le cheval, d'après ce principe, a toujours ſoin de répartir la portion dont il ſoulage les jambes qu'il veut mettre en mouvement, ſur celles qu'il deſtine à ſervir de point d'appui. Ainſi le cheval, au pas, eſt alternativement porté par trois jambes, qui ballotent entre elles les 24 de ſa maſſe, tandis que la quatrième, exempte des 6 qui lui ſont affectés, entretient l'allure entamée. Ainſi le cheval, au trot, s'enlève ſur deux jambes tranſverſales, qui, dès ce moment, partagent entre elles les mêmes 24, afin que le trotteur détache aiſément les deux autres jambes, affranchies des 6 perſonnels à chacune d'elles, & les décoche auſſitôt proportionnément à l'étendue de cette allure. Ainſi le ſauteur entre les piliers commence par alléger le bipède de devant, qu'il a deſſein d'élever à la fois, en faiſant ſupporter à l'arrière-main les 12 de la colonne de devant, &, lorſqu'il deſire lancer le bipède de derrière, non-ſeulement il rapporte les 12 de la colonne de devant ſur l'avant main, mais il y ajoute encore ceux de la colonne de derrière. A la faveur d'une remarque auſſi importante, on découvre dans l'enſemble de ces diverſes répartitions, que ſi la nature intime au cheval l'ordre exprès de rendre légères les jambes qu'il doit faire jouer, elle lui commande en outre de compoſer du total de ſa maſſe une ligne de force qui lui tienne lieu d'un contre-poids. L'utilité de cette ligne, dont la gravité fait la puiſſance, ſe manifeſte toutes les fois que, traverſant diagonalement le point central, ſa correſpondance tranſverſale entretient l'aplomb des autres parties du corps, que le cheval peut alors faire agir avec toute ſécurité. Quelqu'allure qu'on veuille conſulter, il n'en eſt point qui fourniſſe, à cet égard, de preuve moins équivoque que celle du pas, puiſque, malgré le plan équilatéral des 24 de la maſſe, on peut cependant toujours appercevoir leur propenſion diagonale. En effet, comme le cheval qui marche, lève ſucceſſivement une jambe de devant & celle de derrière oppoſée, il eſt un moment où ces deux jambes tranſverſales, ſans être tout-à-fait en l'air, ne ſont pourtant pas abſolument à terre, & ce moment exiſte, lorſque la jambe de devant fraule la piſte, parce qu'elle y revient, pendant qu'au contraire la jambe de derrière l'effleure, parce qu'elle l'abandonne. Or, tant que ce léger intervalle ſubſiſte, les 24 de la maſſe repoſent évidemment ſur les deux autres jambes tranſverſales. Afin de diſſiper juſqu'à l'ombre du doute, on croit devoir reprendre au moins les premières opérations du cheval qui cherche à s'ébranler au pas. Si nous continuons à prêter au cheval l'intention d'entamer par la jambe 1, après avoir entièrement fait paſſer les 12 de la colonne de devant ſur la jambe 2, le cheval, dont le bipède de devant incline en conſéquence à gauche, lève à la vérité la jambe 1, qu'il vient d'alléger, avant que de toucher à l'arrangement des 12 de l'arrière-main; mais auſſi n'a-t-il pas encore totalement remis cette même jambe 1 à terre, qu'avec l'intention de lui faire ſuccéder la jambe 4, les 12 de la colonne de derrière, déjà répartis ſur la jambe 3, font pencher le bipède de derrière à droite. Comment alors ne pas reconnoître la ligne de force qui coupe diagonalement le centre, pour atteindre, d'un côté, la jambe 2 que la jambe 1 vient retrouver, &, de l'autre, la jambe 3 que la jambe 4 s'apprête à quitter?

Si la ligne de force, admiſe au nombre des vérités qui ſont la baſe des principes de l'équitation, préſente le germe des divers mouvements du cheval, ce n'eſt qu'en vertu de ſa correſpondance tranſverſale qu'elle peut acquérir le degré de confiance, d'où naît la ſécurité du cavalier. En vain l'ignorance cherche-t-elle à couvrir de fleurs les accidents inſéparables de toute direction parallèle, l'élève, en garde contre leurs effets pernicieux, loin de ſe laiſſer éblouir par les titres impoſans dont elle décore les allures défectueuſes qui en émanent, fait les apprécier à leur juſte valeur. Pour lui, l'amble, malgré le faſte qui l'entoure, n'eſt que le trot faux, puiſque la ligne de force, indiſpenſablement étayée par une jambe de devant & celle de derrière du même côté, au lieu de contrebalancer les efforts de chaque bipède, n'agit que pour hâter la chûte de l'ambulant, obligé d'enlever enſemble les deux autres jambes parallèles. L'amble une fois démaſqué, de quelles conſidérations peuvent être ſes dérivés, tels que l'entre-pas, beaucoup mieux nommé le traquenard, engendré de l'amble & du pas: l'aubin que produiſent l'amble & le galop, & tant d'autres d'autant plus perfides qu'ils doivent leur exiſtence moins à la volonté qu'à la foibleſſe du cheval? Mais c'eſt trop nous appeſantir ſur des combinaiſons tellement découſues qu'elles n'ont pas même été jugées dignes du nom d'allures; il faut promptement retourner à celle du galop, & démontrer les haſards périlleux que fait courir la poſition du cheval qui l'entame à faux.

Dans la ſection précédente, où on eſquiſſe le cheval qui ſe prépare à prendre le galop, on diſtingue, premièrement, l'avant-main penché ſur la jambe 2, & l'arrière-main incliné ſur la jambe 3, conſéquemment le centre obliquement traverſé, de gauche à droite, par la ligne de force que qu'on vient de rendre palpable, & chaque bipède réciproquement contre-balancé l'un par l'autre. On eſt enſuite frappé de la précaution du cheval qui, pour entamer ſon premier élan, ramène ſur le centre les 12 de la colonne de devant qu'il aſſeoit en entier ſur le bipède de derrière. Enfin, d'après cette dernière répartition, on voit les deux jambes de devant ſe détacher de terre preſqu'à la fois, vu que la jambe 2, qui ſe reſſent encore d'avoir ſupporté les 12 de l'avant-main, pendant la première diſtribution des maſſes, ne peut que ſuivre la jambe

Digitized by Google

1, dont la supériorité conserve au bipède de devant, quoiqu'en l'air, la même inclination à gauche qu'il avoit étant à terre. Pour achever l'ébauche du galop, il suffit de rappeller qu'aussitôt l'enlever des jambes 1 & 2, le cheval, dressé sur la *jambe* 4 afin de repousser horisontalement à travers le centre les 24 de la masse sur la jambe 1, met en jeu la jambe 3, enforte que les deux éminences oppofées de l'épaule droite qui prime la gauche, & de la hanche gauche plus élevée que la droite, forment une espèce de lit diagonal, dans lequel la ligne de force coule, tantôt de la jambe 1 à la jambe 4, & tantôt de la jambe 4 à la jambe 1. Mais, lorsque la répartition de l'arrière-main ne quadre plus avec celle de l'avant main, & qu'à la place du point d'appui de la jambe 4 transversale de la jambe 1, c'eſt ſa parallèle la jambe 3 qui, libre à contre-ſens des 12 de la colonne de derrière, arrive la première ſous le centre pour y attendre le poids de la colonne de devant, joint au retour du volume de la colonne de derrière, auſſitôt l'allure devient fauſſe, parce que le cheval, ſans ceſſe entraîné par le débordement de la ligne de force parallèlement épanchée ſur les jambes 1 & 3, eſt évidemment en danger de s'abattre à droite, faute d'avoir, à gauche, une puiſſance tranſverſale qui lui facilite les moyens de ſe retenir au moment où l'une de ſes baſes vient à lui manquer.

L'élève, vivement affecté des malheurs que l'amble mène à ſa ſuite, doit enviſager avec encore plus d'effroi ceux qui accompagnent le galop faux. En effet, ſi on conſidère, qu'au moyen de ſon dandinement, l'ambleur ſe réſerve toujours l'uſage de deux jambes parallèles, il reſte au moins l'eſpoir, pourvu toutefois qu'il chemine ſur un terrein bien égal, que la précipitation avec laquelle il berce les 24 de ſa maſſe, peut aider à la conſervation d'une démarche auſſi périlleuſe. Il n'en eſt pas ainſi du galop pris à faux. Je regarde chaque pas qui s'achève comme un vrai miracle, puiſque non-ſeulement, ainſi qu'à l'amble, la direction parallèle de la ligne de force détruit juſqu'à l'apparence d'aucun contrepoids, mais qu'en outre, après l'enlever du bipède de devant, le cheval, qui ne peut exécuter le ſaut de celui de derrière, qu'en reſtant en équilibre ſur une ſeule jambe de derrière, eſt obligé de ſe confier à celle que les 24 de ſa maſſe fatiguent en raiſon de leur chûte directe; car il eſt reconnu qu'un volume quelconque, directement lancé, double en viteſſe & en puiſſance la même quantité qui n'arrive au but que par le tracer d'une diagonale.

Pour nous réſumer: au galop vrai, le cheval doit prendre ſon point d'appui ſur la jambe de derrière oppoſée de celle de devant qu'il veut enlever la première, afin que pendant l'élan du bipède de devant & le ſaut du bipède de derrière, cette jambe de derrière, chargée des 24 de la maſſe, reſte forcément la dernière à terre: ſinon l'allure eſt fauſſe, puiſqu'alors la jambe de derrière que le cheval ne détache la quatrième, que parce qu'elle ſupporte mal-à-propos la totalité de ſa maſſe, ſe trouve la parallèle de celle de devant, qui revient la première à terre pour attendre le retour du même volume. La différence entre ces deux eſpèces de galop provient uniquement de la répartition des 12 de chaque bipède, que le cheval à faux, balance dans ſa préparation, ſur les jambes de devant & de derrière du même côté, de façon que les 24 de la maſſe offrent une ligne parallèle; tandis qu'au galop vrai, la même quantité, portée par une jambe de devant & celle de derrière oppoſée, préſente la ligne de force diagonalement appuyée ſur deux jambes tranſverſales. Ainſi, lorſque la jambe 4 avance la première ſous le centre, il faut, de toute néceſſité, que les 12 de l'avant-main viennent de la jambe 2, pour que la jambe 1, première allégée, après avoir entamé l'allure, ſoit immédiatement ſuivie, & dans ſon départ, & dans ſon retour, par les jambes 2 & 3, conſéquemment à l'ordre qui doit régner entre quatre êtres qui ſe meuvent tranſverſalement. Mais, ſi la jambe 3 précède la jambe 4, & s'empare des 12 de l'avant-main, que la jambe 2 rejette ſur le centre, auſſi-tôt le jeu des jambes 1 & 2, on a le chagrin de voir la jambe 4 venir inconſidérément troubler l'ordre tranſverſal, pour y ſubſtituer le jeu parallèle qui rend le galop faux.

Comment on met un Cheval au Galop.

Il eſt inconteſtable que la nature, en donnant au cheval la faculté de prendre le galop, lui laiſſe le choix des jambes qu'il deſtine à cet uſage, ſous la ſeule condition que la jambe de devant, qu'il élève la première, doit être la tranſverſale de celle de derrière, dont il fait ſon point d'appui. Ainſi, l'allure eſt parfaitement égale, ſoit que le cheval entame par la jambe 1, & qu'il s'élance à l'aide de la jambe 4, ou que ce ſoit la jambe 2 qu'il enlève d'abord, pourvu qu'il emploie le reſſort de la jambe 3, puiſque, dans l'une & l'autre circonſtance, la plus légère des deux jambes de devant, & la moins chargée des deux jambes de derrière ſont toujours tranſverſales, & pendant la préparation, & pendant l'action. Mais toutes les fois que cette allure s'exécute ſur un terrein dont la circonſcription oblige le cheval à tourner ſouvent du même côté, tel que la carrière d'un manège, il eſt alors de ſon intérêt d'abjurer le libre arbitre, pour ſe ſoumettre avec réſignation aux règles dictées par l'art. Ceux qui conſulteront, à cet égard, le code de l'équitation, liront l'injonction formelle d'embarquer un cheval au galop par la jambe de devant du dedans, afin, dit la loi, que la jambe de derrière du dehors, plus avancée ſous le centre que ſa voiſine, ſe trouve placée, & pour recevoir avec ſureté les 24 de la maſſe à chaque enlever du bipède de devant, & pour les repouſſer avec avantage à chaque ſaut du bipède de derrière. En effet, au moyen de ce que la ſucceſſion rapide des coins donne une mé-

Digitized by Google

diocre propenſion ſur le dedans à celui qui parcourt l'enclos d'un manège, toutes les fois qu'il s'agit de prendre un coin, ſi le point d'appui n'eſt pas exactement pris ſur la jambe de derrière du dehors, le galopeur eſt privé de la ſeule jambe qui puiſſe valablement lui ſervir d'étaïe. Veut-on en acquérir une preuve irréſiſtible? Il faut ſe repréſenter un cheval au galop, qui, dirigé de gauche à droite, par la jambe 2, & faute ſur la jambe 3, & le prendre lorſque la ſortie d'un coin ouvert à gauche, le force de tourner à droite. L'élève ſe rappelle, ſans doute, que, dans le ſaut du bipède de derrière, la plus légère des deux jambes de ce bipède ſuit toujours de très-près l'élan de celui de devant. En conſéquence, dans la ſuppoſition préſente, les 12 de l'avant-main, après avoir reſſué ſur le centre, & s'être contondus ſur la jambe 3 avec ceux de l'arrière-main, reviennent précipitamment, pendant l'enlever, du dehors ſur le dedans, préciſément au moment où, par la combinaiſon même du galop, aucune des trois autres jambes ne peut reſter à terre pour ſoulager la jambe de derrière du dedans, autrement la jambe 3, puiſqu'auſſi-tôt l'enlever ſucceſſif des jambes 2 & 1, c'eſt la jambe 4 qui part à ſon tour, ſuivant l'ordre tranſverſal ci deſſus établi: enſorte donc que, dans cette occurence, le galop le plus juſte, vu la répartition des maſſes, & le jeu tranſverſal des quatre jambes, devenu faux relativement au local ſur lequel il a lieu, expoſe dès lors aux mêmes dangers que celui démontré faux par eſſence. Voilà pourquoi, lorſqu'on fuit la piſte de gauche à droite, c'eſt la jambe 4 qui doit donner le point d'appui, pendant que la jambe 1 entamme l'action: (combinaiſon caractériſtique du galop à droite) comme, en revenant de droite à gauche, il faut que le cheval ſe dreſſe ſur la jambe 3, & que la jambe 2 commence à quitter terre. (combinaiſon conſtitutive du galop à gauche), quoiqu'au manége celui qui viole cette règle ſoit menacé d'une chûte qui peut avoir des ſuites auſſi funeſtes que celles conſéquentes du galop faux, cependant, eu égard à la juſteſſe de l'allure, dont la fauſſeté dérive ſeulement de la direction qu'on fait ſuivre au cheval, on a coutume d'avenir de cette mépriſe par la périphraſe, *votre cheval n'y eſt pas*. C'eſt comme ſi on diſoit aux élèves, les répartitions ſont exactement calculées, mais leur total ne quadre pas avec le plan que vous tracez, parce qu'à la ſortie de chaque coin, vos chevaux, en équilibre ſur la ſeule jambe de derrière du dedans, courent riſque de ſe coucher de ce côté, comme feroit une planche ſubitement abandonnée. Qu'il s'en faut que l'équitation garde autant de ménagement avec le galop vicieux par ſa combinaiſon intrinsèque! L'épithète, *faux*, qui l'accompagne crûment, n'annonce que trop combien il eſt périlleux de s'y livrer, quelle que ſoit la piſte qu'on ait intention de ſuivre.

Après avoir analyſé le galop; après avoir diſſéqué le cheval galopant; après avoir indiqué le point qui ſépare le galop vrai d'avec le galop faux; enfin, après avoir juſtifié l'importante préférence que l'équitation accorde à la jambe de derrière du dehors, il devient tout auſſi facile d'expliquer, qu'aiſé d'entendre la méthode particulière à cette allure, ſur-tout quand le zèle donne ce coup-d'œil avide qui dévore juſqu'aux moindres attitudes du cheval dont les mouvements font le réſultat d'une volonté librement déterminée. Par exemple, quel eſt l'élève imbu des ſections précédentes, pour qui l'aſpect du cheval ardent, impatienté de reſter dans l'inaction, ne ſoit un précis animé du paragraphe où on décrit comment un cheval peut galoper, & par conſéquent un acheminement à l'art de l'embarquer au galop? On ne ſauroit effectivement rencontrer deux combinaiſons plus ſemblables, quoique dirigées par une intention différente. Comme notre élève a déja parcouru la poſition du cheval prêt à s'élancer au galop, nous allons nous contenter de rapporter ici la façon dont ſe campe celui qui, pour exprimer ſon dépit, grate, avec un de ſes pieds de devant, la place ſur laquelle on le contraint de reſter. La première opération du cheval eſt de ramener la colonne des verrèbres de derrière au centre, ainſi qu'on en peut juger, & par le poſte avancé qu'occupent les jambes 3 & 4 abſolument coulées ſous ſon ventre, & par l'arc que forment les jarrets ployés, & par la tournure cambrée que prennent les hanches. Dans cet état, le cheval exactement raſſemblé, puiſque la puiſſance qui le retient réceſſite le reflux de la colonne de devant ſur le centre, regarde la jambe de devant qu'il a deſſein de mettre en mouvement. Ce port de tête, ainſi qu'on le ſait, produit conſtamment l'effet d'alléger la jambe regardée. Auſſi, à peine le cheval eſt-il ployé, que le bomber de l'épaule contraire au pli annonce aſſez l'effort qu'elle ſait pour ſupporter les 12 de l'avant-main, qui ſuivent la pente du bipède de devant. Mais, pendant qu'on s'occupe de la nouvelle combinaiſon de ce bipède, il faut bien prendre garde de laiſſer échapper le changement qui arrive dans la répartition des 12 de celui de derrière, afin de s'aſſurer que le cheval, en bombant une de ſes épaules, pone réellement la croupe de l'autre côté. Car, ſi la vérification répond à l'attente, on a droit d'en inférer qu'au même inſtant où l'épaule bombe, parce qu'elle ſe charge des 12 de la colonne de devant, ceux de la colonne de derrière paſſent réellement ſur la hanche oppoſée, puiſqu'en rangeant ſa croupe, le cheval fait également bomber la hanche ſur laquelle il penche ſon bipède de derrière. L'élève doit trouver ce dilemme d'autant plus conſéquent, qu'il voit diſtinctement, au moyen de la pente contraſtée de l'avant & de l'arrière-main, le centre du cheval diagonalement traverſé par la ligne de force qui ſerpente entre deux éminences obliques d'une épaule & d'une hanche tranſverſale. C'eſt alors que le cheval, dans la ſtricte préparation de celui qui veut prendre le galop, détache la jambe qu'il re-

Digitized by Google

garde, pour en frapper précipitamment la terre qu'il paroît dédaigner.

Celui qui fait une étude auſſi ſérieuſe du principe des mouvements du cheval, trouve bientôt, dans leur comparaiſon, cette chaîne non interrompue qui lie la première allure avec la dernière, & tire tant d'avantages de ce parallèle victorieux pour créer arbitrairement les diverſes évolutions qui en émanent, que le cheval, loin de tenter la moindre réſiſtance, croit les exécuter de ſa propre volonté. Ainſi, nulle ambiguité n'arrête un élève parvenu à ce degré de raiſonnement, & qui, d'ailleurs, confirmé dans les leçons du tourner, diſtingue la rêne du dedans d'avec celle du dehors; ſait apprécier leurs puiſſances ſéparées, ou réunies; calculer leurs effets; enfin les employer avec connoiſſance de cauſe. Ses juges veulent ils d'abord éprouver ſa théorie du galop; il ſatisfait à leurs queſtions, en leur répondant, qu'après avoir raſſemble le cheval qu'on deſtine à cette allure, il faut employer les temps de main préparatoires au tourner, afin de commencer à lui donner le pli; enſuite qu'en opérant, comme pour entrer dans les coins, les épaules balancées d'un côté font néceſſairement faillir la croupe de l'autre: finalement que, du concours de la main retenue & de la preſſion des jambes égales, réſultent & l'enlever du bipède de devant, & le chaſſer de celui de derrière: chaſſer que le cheval eſt forcé de réitérer, lorſque le cavalier a l'attention de rendre la main, ſans altérer la valeur de ſes jambes, qu'il doit au contraire entretenir au même degré de preſſion. Les examinateurs defirent-ils enſuite être les témoins de ſon exécution; voici quelle eſt la ſuite de ſes opérations relatives au canevas d'une leçon de manège.

Pendant que notre élève va trouver le cheval qui l'attend à la porte de la levée, on croit devoir profiter de cet intervalle pour lui rappeller que chaque reprife, qui s'ouvre de gauche à droite, demande que cette dernière leçon s'entame par le galop à droite: en conſéquence, qu'il ne peut eſpérer de déterminer ſon cheval à partir de la jambe 1 plutôt que de la jambe 2, s'il n'a la précaution de faire au moins une longueur de manège au pas. Premièrement, afin de pouvoir ſuffiſamment raſſembler ſon cheval, & lui donner le pli ſur le dedans; en ſecond lieu pour avoir la facilité d'écouter attentivement les pieds qui ſe poſent à terre, & les diſtinguer d'avec ceux qui ſont en l'air, non pas dans l'intention de ſaiſir, preſqu'à la volée, le port à terre de la jambe de devant du dedans, & conſéquemment d'enlever furtivement le cheval ſur celle de derrière du dehors, mais bien avec le deſſein ſormé de ſentir ſi le cheval, en reſtant plus longtemps ſur les jambes de devant du dehors & de derrière du dedans que ſur les deux autres tranſverſales, ſuit ponctuellement les temps de main créateurs de la préparation du galop; enſorte que la juſteſſe de cette allure ſoit moins l'effet d'un départ haſardeux, que le produit ſatisfaiſant d'un calcul exact. L'élève, arrêté par cette nouveauté, ne conçoit pas trop comment, aſſis deſſus le cheval, il eſt poſſible d'appeller juſte, les jambes ſur leſquelles il porte, ou celles qu'il enlève. Mais il faut ſe hâter de le tirer d'inquiétude, en lui donnant une recette infaillible qui l'empêche de confondre l'enlever des pieds du cheval avec leur placement à terre. Sans voir le canon de la jambe, cependant, au léger balancement que ſait éprouver la rotation de chaque épaule miſe en mouvement, on juge aiſément quelle eſt la jambe de devant qui ſe détache de terre, ou celle qui revient ſur la piſte. Or, chaque fois que le cheval s'appuie ſur la jambe de devant du dedans, le cavalier doit compter intérieurement une & deux, lorſque c'eſt le tour de celle du dehors. A l'égard des jambes de derrière, on les paſſe ſous ſilence, attendu que, la combinaiſon de l'avant-main emportant de droit celle de l'arrière-main, il eſt conſtant que la jambe 4 ſuit l'action de la jambe 1, comme la jambe 3 ſuccède toujours à la jambe 2. Ainſi, règle générale, la répartition des maſſes de l'avant-main mérite ſeule de fixer l'attention du cavalier, puiſqu'il a la certitude que la puiſſance de ſes jambes égales ſuffit, & pour ramener au centre l'ondulation rétrogradée de la colonne de derrière, & pour faire jouer les baſes de l'arrière-main, qui lui ſont ſubordonnées, conformément à la combinaiſon de la colonne de devant.

Poſition à prendre au galop.

Après avoir indiqué tous les écueils qui peuvent faire échouer le cheval au galop, il ne reſte plus qu'à donner la poſition convenable à la rapidité de cette allure. Le galop, quoique beaucoup plus vite que le trot, cauſe cependant une ſecouſſe moins dure à ſupporter. D'un autre coté, lorſqu'on fait attention au jeu des deux bipèdes, on apperçoit, dans la ſucceſſion des enlevers & des chaſſers du galopeur, un air de reſſemblance avec la vibration du ſauteur entre les piliers. En rapprochant ces deux idées, ne peut-on pas en induire que la poſition à prendre au galop doit tenir le milieu entre celle analogue au trot, & celle récemment priſe ſur le ſauteur? En conſéquence, l'élève doit ſe placer avec autant de ſoin que lorſqu'il étudioit cette dernière leçon; mais il peut, en même-temps, profiter de la ſouplesſe du galop pour mettre, dans l'enſemble de ſa poſition, le liant & la grace dont elle eſt ſuſceptible. De là, le haut du corps en arrière devient libre & aiſé: loin d'employer la moindre contraction, afin de fixer ſur la ſelle le milieu du corps, les trois points d'appui triangulaires du haut des deux cuiſſes & du croupion doivent leur immobilité plutôt à l'aplomb du haut qu'à l'extention du bas du corps. C'eſt alors que les preſſions ſavamment réitérées des jambes du cavalier, compagnes inſéparables de l'arrière-main du cheval, entretiennent, ſans effort, les chaſſers qui cloſent & renouvellent chaque temps du galop.

Digitized by Google

Le Galop à droite.

L'élève n'eſt pas plutôt à cheval que, mettant à profit les dernières inſtructions qu'il vient de recevoir, il débute, dans la carrière par l'allure du pas. Lorſqu'il ſent ſon cheval exactement raſſemblé, & qu'au moyen de la régle ci-deſſus, il s'eſt aſſuré que la jambe 2 eſt ſur le point d'arriver à terre, il arrondit la main, juſqu'à ce que la tenſion de la ſeule rêne du dedans apporte la tête du cheval à droite, & lui faſſe regarder la jambe 1. Enſuite, ſans applatir la main, il la porte ſur le dehors. L'égalité, que l'arrondiſſement de la main avoit fait diſparoître, ſe rétablit à l'inſtant dans la valeur des deux rênes. La tenſion continuée de celle du dedans preſſe l'épaule droite qu'elle pouſſe ſur le dehors, pendant que la rêne du dehors, remiſe dans toute ſes droits, travaille à chaſſer la hanche gauche ſur le dedans. A la diſpoſition du bipède de devant, ainſi balancé de droite à gauche, ſuccède la répartition des 12 de l'avant-main entraînés ſur la jambe 2, ce qui, non-ſeulement met le cheval en pleine poſſeſſion de ſa jambe 1, mais même le contraint de la placer au-deſſus de ſa jambe 2. De plus, le renverſement d'épaules, qui réſulte du ſecond temps de la main portée ſur le dehors, ébauche la ſortie de la croupe ſur le dedans, enſorte que la puiſſance de la rêne gauche, croiſſant à meſure que l'élève retient ſa main toute arrondie ſur le dehors, achève de pouſſer le bipède de derrière, que le cheval balance de gauche à droite. Alors les 12 de l'arrière-main paſſent ſur la jambe 3, & néceſſitent le port de la jambe 4 qui s'avance toujours ſous le centre, en devançant la jambe 3. Auſſi-tôt que les deux temps conſécutifs de la main arrondie, puis portée ſur le dehors, ont obtenu, avec le pli, le contraſte de l'avant-main appuyé ſur la jambe 2, tandis que l'arrière-main eſt étayée par la jambe 3, l'élève ramène à lui la main dans la poſition où elle ſe trouve, &, du même-temps, il augmente la preſſion de ſes jambes égales, afin d'exiger le premier enlever du cheval. La main & les jambes du cavalier ont à peine diſpoſé les deux colonnes vertébrales comme on vient de les eſquiſſer, que le cheval, régulièrement préparé, ſe livre gaiement à l'action du galop. Les 12 de la colonne de devant, que la retenue de la main fait couler le long des rênes dirigées de gauche à droite, abandonnent la jambe 2 pour refluer ſur le centre. Au même inſtant les 12 de la colonne de derrière, précédemment répartis ſur la jambe 3, repaſſent ſur la jambe 4, que la preſſion des jambes égales du cavalier retient diagonalement avancée ſous le centre, afin de lui faire ſupporter les 24 de la maſſe pendant l'enlever ſucceſſif des jambes 1, 2 & 3. L'obéiſſance du cheval avertit l'élève qu'il eſt temps de rendre la main, ce qu'il exécute à la minute, en obſervant de laiſſer ſubſiſter ſon arrondiſſement, dans la crainte que le cheval déployé ne brouille la combinaiſon de ſa colonne de devant; mais il n'oublie pas que la preſſion de ſes jambes égales doit conſtamment entretenir l'arrière-main ſous le centre. D'après la deſcente de main, le cheval, dreſſé ſur la jambe 4, rabat le bipède de devant dont la jambe 1, partie la première, & qui ſe trouve auſſi la plus élevée, embraſſe l'étendue du terrein proportionnée à la viteſſe du galop. Au moment où les jambes 1, 2 & 3 reviennent à terre, on voit les 24 de la maſſe dardés par la jambe 4, ſuir la preſſion réitérée des jambes égales du cavalier, & repaſſer bruſquement à travers le centre pour forcer la jambe 1 à leur donner, pendant le chaſſer, le même appui que leur fourniſſoit la jambe 4 pendant l'enlever. Alors la jambe 4, autant allégée qu'elle étoit chargée, conſomme le premier pas du galop. L'élève n'eſt point inquiet de la poſition que les deux jambes de derrière du cheval reprennent ſous le centre. A l'aſſurance que la jambe 4 chargée de toute la maſſe, ne peut ſe détacher qu'à la ſuite de la jambe 3, il joint la certitude phyſique, d'après le calcul immanquable de l'effet des rênes, que le cheval, quoiqu'obligé d'apporter vivement cette jambe 3 ſous le centre, puiſqu'elle partage la totalité de la maſſe avec ſa tranſverſale, la jambe 2 pendant la préparation du ſecond temps de galop, l'a fait cependant toujours précéder par la jambe 4, qui, remiſe en force par cette poſition, redonne au bipède de devant le nouvel appui fauteur du ſecond élan, & ainſi de ſuite.

Actuellement que l'élève parcourt rapidement & ſurement l'enclos du manège, il faut récapituler avec attention les différents produits des rênes qui viennent de créer le galop à droite. Premièrement tous les temps de la main dénotent le plan médité de porter les 12 de la colonne de devant de droite à gauche, & de pouſſer ceux de la colonne de derrière de gauche à droite. Lorſqu'on fait enſuite la preuve de cette double opération, on trouve, qu'au galop à droite, les 24 de la maſſe reviennent ſur la jambe 4 pendant les enlevers du bipède de devant & le ſaut de celui de derrière, comme ils ſont reportés ſur la jambe 1 pendant les chaſſers du bipède de derrière & la retombée de celui de devant: combinaiſons qui forcent le cheval à mettre en action la jambe 1 avant la jambe 2, & à détacher la jambe 3 avant la jambe 4, d'où on peut conclure que les fauſſes poſitions de la main, ou la négligence des jambes du cavalier ſont les ſeules cauſes des erreurs du cheval. En effet, ſi l'arrondiſſement de la main donne & conſerve le pli ſur le dedans; ſi la direction des rênes, d'abord tendues du dedans ſur le dehors, enſuite ramenées du dehors à leur vraie place, contient l'épaule droite au-deſſus de la gauche, & la hanche gauche primant la droite; ſurtout ſi la preſſion motivée des jambes égales accompagne ces diverſes combinaiſons, le cheval perd juſqu'à la poſſibilité de chercher, dans le plus léger retardement, l'occaſion de ſubſtituer le trop redoutable point d'appui parallèle de la jambe 3 à celui tranſverſal de la jambe 4, en continuant de faire

Digitized by Google

rouler les 24 de ſa maſſe entre les deux éminences d'une épaule & d'une hanche oppoſée.

Prendre un coin au galop à droite.

Dans le détail qu'on a ci-devant donné d'une leçon de manége, on trouve la méthode particulière à la priſe des coins qui ſe préſentent à gauche. Ce ſont les mêmes temps de main qui s'emploient avec ſuccès, pour cette évolution, pendant le galop à droite, ſi ce n'eſt qu'il en faut retrancher le demi-arrêt, dont la préparation, eſſentielle aux deux précédentes allures, deviendroit préjudiciable à celle du galop qu'elle retarderoit. Outre la ſuppreſſion du demi-arrêt, on doit encore obſerver de ne pas déranger l'arrondiſſement de la main; car la deſtruction du pli, qui s'enſuivroit inſenſiblement, pourroit anéantir ſans reſſource la combinaiſon des deux bipèdes. Auſſi, à l'approche des coins, ſe contente-t-on de porter la main toute arrondie ſur le dehors, afin que les rênes reprenant une puiſſance équivalente à celle qui procure le premier élan. Le pli du cheval ne l'empêche certainement pas d'obéir. On le voit s'approcher, tout ployé qu'il eſt, des bornes de la carrière, & profiter de ſa tombée pour placer les jambes 1, 2 & 3 le plus près de l'angle qu'il lui eſt poſſible. On doit s'attendre à toujours retrouver la jambe 1 plus en avant, en raiſon de la ſupériorité qu'elle conſerve ſur la jambe 2. Comme, au galop, les deux jambes de devant ainſi que celle de derrière du dedans ſe meuvent preſqu'à la fois, ſoit qu'elles s'élèvent, ſoit qu'elles retombent, on a ſoin de prévenir le ſecond enlever du bipède de devant, en rapportant la main arrondie ſur le dedans. Pour lors le cheval, à qui la preſſion des jambes égales du cavalier a fait exécuter le chaſſer du bipède de derrière, & qui, par conſéquent, a repris ſon point d'appui ſur la jambe 4, pirouette ſur le talon de cette jambe de derrière du dehors, juſqu'à ce que l'avant-main ſe ſoit rabattu dans la nouvelle piſte où les jambes 1, 2 & 3 ſont incontinent ſuivies par la même jambe 4. Nous croyons inutile d'ajouter que, ſi la preſteſſe des mouvements de la main n'eſt pas exactement calquée ſur la vélocité de l'allure, la ſuite des opérations du cheval ſouffre à coup sûr de la lenteur de celles du cavalier.

Premier changement de main au galop à droite.

Il n'exiſte point de leçon où les changements de main ſoient d'une exécution plus facile qu'à celle du galop. Tout ſemble favoriſer cette évolution. Au moyen de l'arrondiſſement de la main, qui ploie le cheval, lorſque le cavalier veut ouvrir le premier changement de main, qu'on trace de gauche à droite, il ne lui reſte plus que la main à rapporter toute arrondie ſur le dedans, & auſſitôt es rênes, combinées de gauche à droite, pouſſent, ſur le dedans, le cheval qu'elles éloignent par gradation de la piſte, pour le faire entrer dans la diagonale du premier changement de main.

Le galop à gauche.

Si l'ouverture des changements de main exige, au galop, une ſuite de procédés auſſi ſimples, la clôture de cette évolution entraîne plus de difficultés. Par exemple, on n'a pas plutôt parcouru la première diagonale qui coupe le manége de gauche à droite, que le mur, en ſe préſentant de ce dernier côté, avertit du moment où le galop à gauche devient urgent. L'élève ſait qu'il tenteroit inutilement de faire entamer par la jambe 2 le cheval embarqué ſur la jambe 4, ſans la précaution abſolue d'un temps d'arrêt complet. Comment, en effet, pouvoir décompoſer la répartition des maſſes faites pour le galop à droite; calculer, en même temps, la combinaiſon inverſe qui doit créer le galop à gauche. Enfin quel autre intervalle peut-on choiſir pour que le cheval ait la faculté de ſuivre les temps deſtructeurs & reproducteurs de la main de ſon cavalier, tous relatifs au changement total de ſa poſition? D'après ces principes, l'élève, à peine arrivé au bout de la première diagonale, ramène à lui ſa main dont il fait diſparoître la rondeur. L'anéantiſſement du pli, auquel ſuccède immédiatement l'égalité entre les épaules & les hanches, remet le cheval autant d'aplomb ſur ſes quatre jambes qu'il l'étoit au pas, pourvu toutefois que la preſſion modérée des jambes du cavalier donne un peu de relâche à la colonne de derrière. Le cavalier, qui n'a rien de plus à cœur que de toucher, pour ainſi dire, au doigt la juſte répartition des 24 de la maſſe, conſéquente de l'égalité des rênes, après un nouveau raſſembler, profite avec avidité du premier appui de la jambe 1, actuellement du dehors, pour cambrer la main. Lorſque la tenſion de la rêne gauche, nouvelle du dedans, a ſuffiſamment ployé le cheval, on porte la main toute cambrée ſur le dehors. Auſſitôt, la rêne gauche dont la preſſion occaſionne le reflux des 12 de l'avant-main ſur la jambe 1, vient s'unir à la rêne droite, pour qu'en raiſon de leurs puiſſances combinées les 12 de l'arrière-main, tranſmis à la jambe 4, aſſurent, & la ſortie de la croupe ſur le dedans, & le jeu de la jambe 3 à préſent du dehors. Enſuite, ſans perdre un ſeul inſtant, on rapporte la main à ſa place. Alors les 12 de l'avant-main, qui filent à travers les rênes, paſſent de la jambe 1 au centre, pendant que la jambe 4 ſe débarraſſe de la totalité des 12 de l'arrière-main pour en charger la jambe 3, priſe deſſous le centre. Cette dernière répartition permet, & l'enlever du bipède de devant où la jambe 2, tranſverſale de la jambe 3, paroît, cette fois, avant ſa compagne la jambe 1, & le ſaut du bipède de derrière que le cheval entame par le jeu de la jambe 4. L'élève n'oublie pas de rendre la main, récompenſe ordinaire de l'obéiſſance du cheval, &, en vertu de la preſſion de ſes jambes égales, il lui fait exécuter le chaſſer du bipède de derrière pendant lequel la jambe 3 joue, au galop à gauche, le rôle important que la jambe

Digitized by Google

4 remplissoit au galop à droite. Intimement persuade que le passage alternatif des 24 de la masse ne s'est précédemment entretenu sur les jambes 1 & 4, qu'au moyen de la main constamment arrondie, on peut être assuré que cette espèce de balancier ne quittera jamais son étui diagonal, actuellement formé de la jambe 2 à la jambe 3, tant que la cambrure accompagnera les temps de la main prise ou rendue, & tant que la valeur des jambes égales fera quadrer les chassers de l'arrière-main avec les enlevers de l'avant-main.

Prendre un coin au galop à gauche.

Dès que le passage des coins ouverts à gauche, pendant le galop à droite, s'est effectué d'après une méthode peu compliquée, sûre & satisfaisante, la prise de ceux qui se présentent à droite, lors du galop à gauche, ne doit pas causer la moindre inquiétude. Comme les conditions sont absolument pareilles, on croit suffisant de représenter leur enchaînement pour voir l'élève approcher son cheval de chaque angle, & l'en éloigner avec la même aisance.

Premièrement, il faut s'abstenir du demi-arrêt. Secondement, il faut porter la main cambrée jusques sur le dehors. Troisièmement, il faut saisir le court intervalle qui sépare la tombée du bipède de devant & de la jambe de derrière du dedans d'avec le chasser subséquent de celle de derrière du dehors, pour rapporter la main toute cambrée du dehors sur le dedans. Par ce moyen la combinaison des rênes prime toujours l'élan avec lequel l'avant-main s'éloigne du coin, enforte que le cheval dressé sur la jambe 3, s'en fait un pivot qui lui sert à se tourner en face de la piste qu'il va chercher. Quatrièmement, il faut que la modulation des temps de la main soit en raison de la vivacité des opérations du cheval. Cinquièmement & enfin, il faut que la pression des jambes égales, en proportionnant les chassers de l'arrière-main sur les enlevers de l'avant-main, entretienne les deux bipèdes dans cet accord parfait, d'où résulte une cadence si flatteuse pour toute oreille un peu délicate.

Second Changement de main au galop à gauche.

Le second changement de main, dont la diagonale, figurée de droite à gauche, ramène le cheval sur la piste par laquelle il entre dans la carrière, dérive d'une méthode simple comme celle qui donne l'existence au premier changement de main. La cambrure de la main dissipe également jusqu'à l'ombre d'une difficulté. Mais elles se rassemblent de même en foule, lorsque le dedans, en reprenant la place du dehors, ordonne la prompte substitution des jambes du cheval. Ainsi les jambes 2, 1 & 4 s'écartent d'abord de la piste, à mesure que la main cambrée, seulement reportée sur le dedans, les attire sur la diagonale qui caractérise cette seconde évolution. Ainsi les jambes égales du cavalier, toujours au secours du bipède de derrière, poussent ensuite sur la même ligne la jambe 3, qu'elles font succéder au placement de celles 2, 1 & 4. De retour dans la première piste, pour tirer la quintessence du temps d'arrêt, il faut que la main parcoure tous les degrés qui se comptent entre la cambrure & son arrondissement : de cette façon, après que le déploiement du cheval a totalement effacé le calcul du galop à gauche, le nouveau pli, qui suit l'arrondissement de la main, crayonne l'esquisse du galop à droite qu'on perfectionne ensuite comme on l'a ci-devant enseigné. Avant que de terminer cet article, on croit devoir faire observer que la prompte obéissance du cheval, soit pour la prise des coins, soit pour les changemens de main, dépend uniquement de l'attention du cavalier à ne jamais lui demander aucune évolution, qu'au moment où le saut du bipède de derrière annonce l'enlever des trois autres jambes. En effet, la masse du cheval au galop étant alternativement sur une seule jambe à terre contre trois en l'air, ou sur trois jambes à terre contre une en l'air, la moindre indication de la main devient une puissance irrésistible, lorsqu'elle agit sur le cheval, dans l'instant où la combinaison du galop l'oblige à rester en équilibre sur la seule jambe de derrière du dehors.

Preuves de la justesse du galop.

Les combinaisons les mieux soignées, lorsqu'elles sont dénuées d'une preuve concluante, doivent être reléguées dans la classe des probabilités. La leçon du galop subiroit le même sort, & les élèves pourroient révoquer en doute la solidité des principes qui en font la base, si nous n'étions à portée de rendre palpable la vérité de ces principes établis d'après la position que prend naturellement tout cheval à l'allure du galop.

Si nous distinguons en équitation le galop défuni, soit du devant, soit du derrière, d'avec le galop faux, quoique toute défunion entraîne fausseté, c'est afin de faire observer aux élèves que le cheval, qui s'embarque à faux, prend, sans hésiter, son point d'appui sur la jambe de derrière parallèle de celle de devant par laquelle il entame l'action; au lieu que, pour se défunir, il faut que le cheval, d'abord mis au galop vrai, change, dans le courant de la leçon, ou l'enlever de la jambe de devant, (ce qui donne le galop défuni du devant) ou varie dans le point d'appui de la jambe de derrière; (ce qui produit le galop défuni du derrière) double position d'où résulte toujours le galop faux, ainsi qu'on peut s'en convaincre en consultant le rapport des différentes combinaisons du cheval à l'allure du galop. A l'égard du galop faux d'encolure, il est évident qu'il n'existe qu'autant qu'on omet totalement la condition du pli, ou lorsqu'on contraint, mal à-propos, le cheval à regarder la jambe primitivement chargée des 12 de l'avant-main. Dans le premier cas, la distraction du cavalier le met à la merci du hasard, puisqu'on a précédemment

Digitized by Google

précédemment démontré que c'eſt le pli qui commence à diſpoſer les 24 de la maſſe, qu'on répartit enſuite à ſon gré. Or, ſi leur répartition ſe trouve heureuſement diſtribuée conformément aux règles du galop, mais ſans que le cavalier en ſoit le diſpenſateur, il dépend du premier événement que la même répartition, devenue vicieuſe, faſſe éprouver ſucceſſivement tous les genres de galop faux : conjoncture périlleuſe d'où le cavalier n'a d'autre poſſibilité de ſortir que par l'interruption ſubite des bourades du cheval. On n'eſt pas long-temps en balance ſur le ſort de celui qu'on embarque avec le pli à contre-ſens. Les 24 de la maſſe ; que les chaſſers inclinent continuellement ſur la jambe de devant, qui devroit au contraire en être ſoigneuſement garantie, néceſſitent bientôt le cheval à ſe déſunir du devant, &, dès-lors, à courir tous les dangers du galop faux. Voici le moment favorable pour dévoiler le tact, à l'aide duquel on diſtingue, d'une manière certaine, les différentes poſitions que prend le cheval pendant chaque eſpèce de galop. Mais, afin de ne pas interrompre l'ordre juſqu'actuellement établi, nous allons commencer par l'eſquiſſe du cheval au galop vrai à droite.

Ployé à droite, nous ſavons que le cheval, pendant la préparation, en rentrant l'épaule droite & la hanche gauche, fait bomber l'épaule gauche ainſi que la hanche droite. On voit alors l'avant-main creuſé ſur la droite, & l'arrière-main ſur la gauche donner à la colonne vertébrale la figure d'une S : tournure qu'elle conſerve même pendant l'action, puiſque les 24 de la maſſe vont & viennent continuellement de la jambe 1 à la jambe 4, & de la jambe 4 à la jambe 1. Or, le cavalier juge que la répartition des maſſes a fidèlement ſuivi la combinaiſon des temps de ſa main, d'abord lorſqu'à chaque pas qui précède le premier enlever, ſa cuiſſe droite roule, d'arrière en avant, dans le vuide de l'épaule droite, & ſa cuiſſe gauche tombe, d'avant en arrière, dans la concavité que forme la hanche gauche. Il s'aſſure enſuite de la vérité de l'action par l'enlever de ſa cuiſſe droite, que le reſſort de la jambe 4 envoie avec les 24 de la maſſe dardés ſur la jambe 1.

La ſeconde eſpèce de galop eſt celui faux à droite, où le cheval, ployé comme au précédent, après avoir rentré l'épaule droite, a l'indiſcrétion d'en faire autant de la hanche droite qu'il devroit au contraire faire bomber. Dans cette ſituation, la colonne vertébrale, abſolument convexe à gauche, prend la figure d'un C ouvert à droite. On apperçoit la fauſſe répartition des maſſes au tournoiement qu'elle occaſionne dans l'aſſiette du milieu du corps : tournoiement qui provient de ce que les cuiſſes du cavalier, au lieu de rouler en ſens contraire, ſont portées en avant l'une après l'autre ; ſçavoir, la cuiſſe droite conſéquemment au rentrer de l'épaule droite, qui commence la préparation du cheval, & la cuiſſe gauche, non-ſeulement en raiſon du bombement irrégulier de la hanche gauche, mais encore d'après la détente inverſe de la jambe 3.

Comme le galop déſuni du devant à droite offre une diſtribution de maſſes abſolument oppoſée à celle qui précède, à la réſerve du pli qu'on trouve encore à droite, la colonne vertébrale, actuellement convexe à droite, imprime néceſſairement aux cuiſſes du cavalier une ſenſation totalement contraire à celle dont il vient de faire l'expérience. Le tournoiement du milieu du corps vient ici de la chûte imprévue de la cuiſſe gauche dans le vuide informe de l'épaule du dehors, pendant que le dardement de la jambe de derrière du même côté repouſſe la cuiſſe droite.

Le galop déſuni du derrière à droite, & le galop faux à droite étant exactement calqués l'un ſur l'autre, le ſentiment, qui prévient le cavalier de cette déſunion, ne peut être que le même qui lui fait ſurprendre le cheval à faux ; puiſque deux cauſes abſolument pareilles doivent enfanter deux effets ſemblables.

A l'égard du galop faux d'encolure à droite, c'eſt le galop vrai à droite, où le cheval regarde à gauche. Ainſi les yeux du cavalier ſont les ſeuls juges de la fauſſeté de ce dernier genre de galop.

Les combinaiſons qui créent les cinq eſpèces de galop à gauche, ſont trop conformes à celles dont on vient de rendre compte, pour eſpérer d'en trouver le détail à leur ſuite. D'ailleurs, ſi quelqu'un doutoit de la juſteſſe des opérations dont il auroit poſé les calculs tout ſeul, le rapport des différentes combinaiſons du cheval à l'allure du galop lui ſera de la plus grande utilité pour rectifier les erreurs qu'il auroit pu faire. Au reſte, dès qu'on ſent, par le faux enlever de la cuiſſe, le cheval s'éloigner du galop vrai, ſoit à droite, ſoit à gauche, il faut, à la minute, recourir au temps d'arrêt conſolateur qui ſeul facilite les moyens de rétablir l'ordre, conformément à ce qu'on a lu dans la ſection des changements de main pendant la leçon du galop.

L'Arrêt du galop.

Des trois différentes allures dont nous venons de rendre compte, celle du galop eſt, ſans contredit, la ſeule qui, même priſe volontairement par un cheval en liberté, dépend d'autant de circonſtances. On ne doit donc pas être étonné de trouver une ſection entière deſtinée, non-ſeulement à raſſembler ſous un même point de vue les divers procédés épars dans le courant de cette leçon pour marquer les temps d'arrêt conditionnels du galop, mais encore les réflexions qui leur font donner la préférence ſur tous les autres. Je ſuppoſe qu'on n'a pas oublié qu'il faut replacer la main, avant que de marquer le temps d'arrêt préliminaire à chaque changement de jambe. Cette condition eſſentielle précède auſſi l'arrêt final du galop. Mais on ne doit le porter à ſa perfection, qu'après avoir

Digitized by Google

lante marche le cheval, suivant l'axiome qui dit, *le galop doit naître du pas, & mourir au pas.* Le galopeur ainsi préparé pour son arrêt, on le lui fait exécuter, en portant le haut du corps en arrière; ramenant la main, l'avant-bras soutenu & le dessus du poignet bombé; & diminuant par degrés presqu'imperceptibles la puissance des jambes égales, dont on augmente l'extension autant qu'il est possible. La méthode solidement établie, nous allons passer à la décomposition des effets qui en émanent.

Lorsqu'il s'agit d'arrêter un cheval lancé au galop, nul doute qu'on parviendroit à rompre sa course, en retenant brusquement la main. Mais alors les 24 de la masse écraseroient infailliblement, ou la jambe de devant, ou celle de derrière sur laquelle ce temps d'arrêt inattendu les retiendroit, & le bipède, victime d'un pareil contre-temps, pourroit succomber, malgré ses efforts multipliés, sous l'immensité du poids qui viendroit l'accabler. Au lieu que la main replacée telle qu'elle doit être pour diriger le cheval sur une ligne droite, éloigne toute espèce de danger. Dès ce moment la rêne du dehors, plus tendue que celle du dedans, attire à elle la tête du cheval qu'elle commence par redresser, & presse ensuite l'épaule qu'elle régit, jusqu'à ce qu'elle l'ait mise au niveau de celle du dedans. Pendant que cette première opération parcourt son période, les 12 de la colonne de devant, qui reprennent leur direction primitive, se répartissent également sur chacune des jambes de devant. En conséquence, les enlevers du bipède de devant, sans être entièrement supprimés, sont au moins considérablement ralentis. Or, lorsqu'on porte ensuite le haut du corps en arrière, qu'on ramène la main en soutenant l'avant bras, & qu'on bombe le dessus du poignet, l'ondulation de la colonne de devant cède insensiblement à la tension réciproque des rênes, & finit par se fixer au centre, à mesure que la pression modérée des deux jambes égales du cavalier, seulement assujetties sur le corps du cheval, laisse détendre peu à peu le ressort de la colonne de derrière, dont l'ondulation, vivement rétrogradée, fournissoit aux chassers du bipède de derrière. Ceux de mes lecteurs à qui le terme de réciproque peut paroître hasardé, voudront bien considérer que les épaules du cheval ne sont pas plutôt directes à la piste qu'il décrit, que chaque rêne reprend & conserve le ton qui les met d'accord pour la fixe des opérations relatives à l'arrêt du galop. On a vu la première distribution des masses, préparatoire à l'allure du galop, s'effectuer d'après le port de la main sur le dehors, & ce temps de main avoit pour résultat les épaules attirées sur le dehors & les hanches chassées sur le dedans. De même la dernière répartition, conséquente de la main replacée, dispose le cheval à marquer l'arrêt du galop, en raison de l'égalité la plus scrupuleuse que ce temps de main rétablit dans l'avant ainsi que dans l'arrière-main du cheval, dont les hanches reprennent derrière les épaules la place qu'elles occupoient avant la préparation. Les deux colonnes vertébrales exactement redressées, qui peut douter que la répartition des 12 de l'arrière-main n'ait pondulellement suivi la division apperçue dans ceux de l'avant-main? Au reste, la preuve la moins équivoque que chaque jambe de derrière reprend sur les 24 de la masse les 6 qu'elle doit supporter, & cela dans le moment où chaque jambe de devant reçoit la même charge, se tire du port égal des jambes 3 & 4, qui n'embrassent autant de terrein l'une que l'autre, qu'à la minute précise où les jambes 1 & 2, en s'avançant du même pas dans la piste, annoncent que chacune est rechargée des 6 qui lui sont personnels. Les choses en cet état, la puissance de la main, calculée sur celle des jambes, produit une réaction proportionnée dans le ressort de chaque colonne, enforte que leur ondulation, également reportée sur le centre, fait passer le cheval par tous les points successifs qui lient l'action la plus rapide avec la démarche la plus lente, avant que d'en venir à l'arrêt final. On doit se rappeller que, l'arrêt une fois marqué, il ne faut entretenir cette pulsation mutuelle des deux bipèdes, qui met le cheval dans l'occasion toujours prochaine du pas en avant ou du pas en arrière, que le temps suffisant pour s'assurer de l'exact rassembler, & qu'on doit ensuite relâcher ensemble, & par degrés, les moyens qui ont servi avec tant d'efficacité à éviter que le plus petit à-coup ne vint forcer l'arrêt du galop. La méthode ci-dessus donnée pour vérifier la justesse du galop, s'étend jusqu'à l'arrêt de cette allure. En effet, aussi tôt que le cavalier travaille à la décomposition des masses, nécessairement le roulis de sa cuisse du dedans doit se calmer en proportion du moins d'élévation du cheval. Si on saisit à point nommé cet instant favorable à l'arrêt, le cheval, reconnoissant de la facilité qu'il trouve à répondre aux indications de son cavalier, fait le récompenser à son tour d'une complaisance aussi bien motivée, en le faisant jouir d'un arrêt dont l'espèce de palpitation démontre la précision de l'un & l'exactitude de l'autre.

GALOPADE, action de galoper. Galop écouté, raccourci, galopade unie, galopade belle, d'école, c'est celle qui est faite suivant les loix du manège. C'est un galop dans la main, & lorsque le cheval galopant d'une piste ou de deux pistes, est uni, bien raccourci, bien ensemble, bien sous lui. On dit, ce cheval fait la galopade & travaille une hanche dedans. Un cheval travaille la hanche dedans, lorsque faisant la galopade, au lieu d'aller d'une piste, soit par le droit, soit en rond, on lui tient une hanche sujette, quelque changement de main qu'on fasse, enforte que la hanche de dedans qui regarde le centre du terrein, est plus serrée & s'approche plus du centre que l'épaule. Le cheval ne marche pas alors tout-à-fait de côté; sa manière de travailler est un peu plus que d'une piste,

Digitized by Google

& un peu moins que de deux. La différence qu'il y a entre travailler une hanche en dedans, ou galoper sur les voltes, ou manier au terre-à terre, c'eſt que galopant ſur les voltes, & maniant au terre-à-terre, on tient les deux hanches ſujettes, ou les deux hanches dedans, c'eſt-à-dire, au dedans de la volte; mais quand on galope la hanche dedans, on n'en tient qu'une.

GALOPER, aller au galop, faire galoper un cheval. Ce cheval galope bien. Il galope à l'angloiſe, c'eſt-à-dire, près de terre & ſans lever beaucoup les jambes. Galoper uni ou ſur le bon pied, c'eſt lorſque le cheval continue à galoper ſur le même pied qu'il a entamé le chemin. Par exemple, lorſque la jambe droite de devant a commencé & entamé le chemin avant la jambe gauche de derrière, il faut auſſi que la jambe de derrière parte toujours avant la jambe gauche de derrière, & que l'allure continue dans cet ordre. Galoper faux, ou ſur le mauvais pied, traîner ſur les hanches ou ſe déſunir, aller ou courre ſur le faux pied, c'eſt quand le cheval change de pied. Par exemple lorſque le cheval qui galope ayant entamé le chemin par une des jambes de devant, ſoit la droite ou la gauche, ne continue pas de faire toujours partir cette même jambe la première, & que la jambe de derrière oppoſée à celle de devant qui a entamé le chemin, ne continue pas auſſi de partir toujours avant l'autre de derrière, & que cette allure ne dure pas toujours dans le même ordre. Le cheval qui galope faux, galope de mauvaiſe grace, & incommode le cavalier. Remettre ſur le bon pied un cheval qui galope faux. Pour remettre ſur le bon pied & bien unir des hanches un cheval qui galope faux, ou qui ſe déſunit, il faut approcher le gras de la jambe, & enſuite l'éperon de dehors, c'eſt-à-dire, l'éperon oppoſé au côté par lequel le cheval ſe déſunit. S'il s'eſt, par exemple, déſuni à la main droite, on le pincera du talon gauche. On dit encore galoper, pour dire faire galoper un cheval; on dit auſſi courir dans la même ſignification.

GENETTE. Manière de ſe tenir à cheval. On dit, porter les jambes à la genette, c'eſt-à-dire, tellement raccourcies, que l'éperon porte vis-à-vis les flancs du cheval. Cet uſage eſt entièrement rejetté en France; mais il eſt en vogue chez les Eſpagnols & autres nations. Monter à la genette. *V.* MONTER.

GIGOTTÉ, bien gigotté, ſe dit d'un cheval qui a les cuiſſes fournies, & proportionnées à la rondeur de la croupe. Cheval mal gigoté ſignifie un cheval maigre, & dont les cuiſſes n'ont pas une juſte proportion avec la croupe.

GOURMANDER un cheval, c'eſt le tourmenter trop en le menant. Gourmander la bouche d'un cheval, c'eſt lui donner des ſaccades avec la bride.

GOUSSAUT. Cheval court de reins, qui a l'encolure épaiſſe & charnue, & les épaules groſſes. Les chevaux gouſſauts ſont bons limoniers.

GOUTER la bride. On dit d'un cheval qui commence à s'accoutumer aux effets du mors, qu'il commence à goûter la bride.

GUEULART. Le cheval eſt gueulart quand il a la bouche forte, & qu'il l'ouvre quand on lui tire la bride.

GUILLEDIN. Cheval hongre d'Angleterre qui eſt extrêmement vite en ſa courſe.

H.

HACHE. Coup de hache. *V.* COUP.

HANCHES ſe dit du train de derrière du cheval depuis les reins juſqu'au jarret. Mettre le cheval ſur les hanches, le mettre bien enſemble, le mettre ſous lui, c'eſt le dreſſer à plier & à baiſſer les hanches. L'art de monter à cheval n'a point de leçon plus néceſſaire, que celle de mettre un cheval ſur les hanches. Le cheval qui ne peut plier & baiſſer les hanches, s'abandonne trop ſur les épaules, & péſe ſur la bride, au lieu qu'il faut que les hanches ſoutiennent les épaules & le train de devant. Un cheval eſt achevé, quand il eſt bien dans la main & dans les talons, & qu'il eſt bien aſſis ſur les hanches. On dit, ce cheval a les hanches ſujettes, eſt ſujet des hanches & falque fort bien. En faiſant ſes falcades, il tient les hanches fort baſſes, il les plie bien. Ce cheval eſt bien ſous lui, les hanches accompagnent parfaitement bien les épaules. Pour faire plier les hanches à un cheval, il faut le tirer ſouvent en arrière, ſe ſervir des aides de la main & du gras des jambes en lui faiſant faire de bons arrêts. Si cela ne réuſſit pas, il faut ſe ſervir de la calade à l'Italienne. Aſſeoir un cheval ſur les hanches, c'eſt les lui faire plier, quand on le galope, qu'on le fait manier, ou qu'on l'arrête. Un cheval qui eſt court des reins & qui a de la foupleſſe, ſe met bien mieux ſur les hanches, que celui qui eſt long; mais outre la foupleſſe il faut qu'il ait une force pliante dans les hanches. Cheval qui traine les hanches, c'eſt celui qui galope faux, qui ſe déſunit. Pour le remettre ſur le bon pied & le bien unir des hanches, il faut approcher le gras de la jambe & enſuite l'éperon de dehors, c'eſt-à-dire l'éperon oppoſé au côté par lequel il ſe déſunit; s'il ſe déſunit à la main droite, on le pincera du talon gauche. Sentir un cheval ſur les hanches, c'eſt remarquer qu'il les plie, ce qui eſt le contraire de s'abandonner ſur les épaules. Cheval qui travaille une hanche dedans, c'eſt lorſqu'en faiſant la galopade, au lieu d'aller d'une piſte, ſoit par le droit, ſoit en rond, on lui tient une hanche ſujette, quelque changement de main qu'on faſſe. La différence qu'il y a entre travailler une hanche dedans, & galoper ſur les voltes, ou manier au terre-à-terre, c'eſt que là on ne tient qu'une hanche ſujette, & qu'ici on les tient toutes les deux. Paſſager un cheval la tête dedans & les han-

Digitized by Google

ches auſſi, c'eſt le porter de biais ſur deux lignes paralléles, au pas ou au trot.

HAQUENÉE. Cheval qui va la haquenée, c'eſt un cheval qui va l'amble.

HAQUET. Mot peu uſité, qui ſignifie un cheval petit & mince.

HARIDELLE. Cheval mince & fort maigre.

HARPER ſe dit d'un cheval quand il léve les jambes du train de derriére précipitamment & ſans plier le jarret. Quelquefois un cheval harpe des deux jambes, & quelquefois d'une ſeule. Lorſqu'il harpe des deux jambes, il les léve toutes les deux à-la-fois, & les hauſſe en même temps avec précipitation, comme s'il manioit à courbettes. Il harpe d'une ſeule jambe, quand il la léve précipitamment plus haut que l'autre, ſans que le jarret joue ou plie. Lorſqu'un cheval harpe, il faut qu'il ait des éparvins ſecs au jarret. Il faut donner le feu à un cheval qui harpe. *V.* TROUSSER.

HATER la main, hâtez, hâtez. C'eſt une expreſſion dont les écuyers ſe ſervent, quand un écolier fait manier un cheval ſur les voltes, & qu'ils veulent obliger l'écolier à tourner la main plus vite du côté qu'il manie; entorte que ſi le cheval manie à droite, il aille plus vite des épaules à droite. De même s'il manie à gauche.

HAUT. Haut, expreſſion dont le maître ſe ſert au manége lorſque l'écolier fait des courbettes, pour l'avertir que ſon cheval ne léve pas aſſez le devant: haut du derriére, haut du devant, haut du talon. Les talons hauts, la main haute. Voyez TALONS & MAIN. Haut monté ſe dit d'un cheval dont les jambes ſont trop longues à proportion du corps.

HOBBIS, c'eſt un cheval d'Irlande.

HOBIN. Vieux mot qui déſignoit une certaine eſpéce de chevaux.

HOCHER avec la bride ſe dit du cheval qui hauſſe & baiſſe le bout du nez pour faire aller & venir le mors dans ſa bouche, pour s'amuſer, ſoit en marchant, ou lorſqu'il eſt arrêté.

HORS la main. Cheval qui manie hors la main. Cette expreſſion n'eſt plus en uſage. On s'en ſervoit pour déſigner un cheval qui manioit ſans obéir à la bride. On dit maintenant, ce cheval n'eſt pas dans la main, n'a point d'appui, n'obéit pas à la main.

HOU Expreſſion du cavalier pour faire arrêter ſon cheval ſans lui tirer la bride. Les chevaux qu'on accoutume le plus à s'arrêter tout court en criant *hou*, ſont les chevaux d'arquebuſe, parce qu'on a beſoin de ſes deux mains pour tirer un coup de fuſil.

J.

JAMBE. Les jambes de devant du cheval, & les jambes de derriére. La jambe du côté du montoir & hors du montoir. Des quatre jambes du cheval, les deux de devant ont pluſieurs parties, qui ont chacune leur nom différent. D'où vient que par le nom de jambe, on entend ordinairement la partie du train de derriére compriſe entre le jarret & le boulet. La partie qui lui correſpond dans le train de devant, s'appelle le *canon*; mais en parlant en général, on dit les quatre jambes du cheval, & on confond le train de devant & le train de derriére. On dit qu'un cheval a des jambes de cerf, quand il les a maigres & menues, & qu'il n'a point de jambes quand il les a ruinées, ou arquées, ou gorgées, & alors on entend parler des jambes de devant; & que la jambe lui mollit quand il bronche. On dit qu'un cheval cherche ſa cinquiéme jambe, pour dire qu'il eſt las, & qu'il auroit beſoin d'une nouvelle jambe, qu'il charge la main du cavalier, & s'appuie ſur la brider On dit qu'il va à trois, quand il boite bien fort d'une jambe. On dit auſſi des méchants chevaux, qu'on leur fera bien trouver des jambes à force de les piquer. Cheval droit ſur les jambes, c'eſt quand le devant du boulet tombe à plomb ſur la couronne, & que le canon & le paturon ſont en ligne droite. On dit à l'égard des jambes du cavalier, qu'un cheval connoit bien les jambes, qu'il prend les aides des jambes, qu'il répond aux jambes, qu'il obéit aux jambes, pour dire qu'il ſuit les mouvements du cavalier. Par rapport au cavalier, on dit, aide des jambes, aide du gras des jambes. L'action des jambes du cavalier faite à propos eſt une aide qui conſiſte à approcher plus ou moins, le gras de la jambe contre le flanc du cheval, ſelon les occaſions. C'eſt une aide que le cavalier doit donner délicatement: & avec fineſſe pour animer le cheval, & elle eſt d'autant plus belle qu'elle eſt ſecrette; car en étendant le jarret, on fait craindre l'éperon au cheval; & cette crainte fait ſur lui autant d'effet que l'éperon même. Jambe de dedans, jambe de dehors; ces expreſſions ſervent à diſtinguer à quelle main, ou de quel côté il faut donner les aides au cheval qui manie ou qui travaille le long d'une muraille ou d'une haie. Le long d'une muraille, la jambe de dehors ſera celle du côté de la muraille, & l'autre jambe ſera celle de dedans. Sur les voltes, ſi le cheval manie à droite, le talon droit ſera le talon de dedans, & de même la jambe droite ſera celle de dedans. Par conſéquent la jambe & le talon gauches ſeront pris pour la jambe & le talon de dehors. Le contraire arrivera ſi le cheval manie à gauche. Maintenant on dit aider de la jambe gauche, pour dire de la jambe de dehors, de la jambe de dedans. *V.* ELARGIR, HARPER.

JARRETÉ ſe dit des chevaux & des mulets, qui ont les jambes de derriére tournées en dedans, & ſi peu ouvertes, que leurs deux jarrets ſe touchent preſque quand ils marchent. Cheval jarreté. Cavalle jarreté. On dit auſſi cheval crochu. *Voyez* CROCHU.

JARRETIER eſt un nom qu'on donne au cheval qui a les jarrets trop proches l'un de l'autre. Ce nom vieillit. On dit plutôt cheval jarreté, ou crochu.

Digitized by Google

JOINTE s'eſt dit pour paturon. Jointe pliante & flexible, c'eſt-à-dire, paturon pliant & flexible, défaut ordinaire aux chevaux long-joints.

JOINTÉ. Le cheval long-jointé eſt celui qui a le paturon long, effilé & pliant; & court-jointé, ou droit des jambes, celui qui a le paturon court.

JOINTURE ſe dit pour paturon dans les occaſions ſuivantes. La jointure groſſe, c'eſt-à-dire, le paturon gros, ce qui eſt une bonne qualité. La jointure menue eſt une mauvaiſe qualité, ſur-tout quand elle eſt pliante, c'eſt-à-dire, que le bas du paturon eſt fort en devant. La jointure longue ou courte fait dire d'un cheval qu'il eſt long ou court-jointé.

JOUER avec ſon mors ſe dit d'un cheval qui mâche & ſecoue ſon mors dans ſa bouche pour s'amuſer. Jouer de la queue ſe dit du cheval qui remue ſouvent la queue comme un chien, principalement quand on lui approche les jambes. Les chevaux qui aiment à ruer & à ſe défendre ſont ſujets à ce mouvement de queue qui déſigne ſouvent leur mauvaiſe volonté.

JUCHÉ. Un cheval juché eſt celui dont les boulets des jambes de derrière font le même effet que ceux des jambes de devant. Lorſqu'on dit que le cheval eſt bouleté. *Voyez* BOULETÉ. Ainſi, juché ne ſe dit que des boulets des jambes de derrière, & bouleté ſe dit ſeulement des boulets des jambes de devant.

JUSTESSE. Cheval bien ajuſté. Finir un cheval & lui donner les plus grandes juſteſſes. Ces expreſſions déſignent un cheval achevé dans quelque air qu'on lui demande. Toutes les juſteſſes dépendent de celle de ferme-à-ferme. Afin qu'un cheval ſoit parfaitement ajuſté, il faut, après les premières leçons, le promener de pas ſur les demi-voltes; après l'avoir promené quelque peu, lui faire faire une demi-volte juſte; quand il y répond ſans hésiter, lui en faire faire trois ou quatre tout d'une haleine; lui apprendre enſuite à manier ſur le côté, de-ça & de-là & en avant; on le finit & on lui donne les juſteſſes les plus parfaites en lui apprenant à aller & à manier en arrière, & pour cela il n'y a rien de meilleur que les voltes bien rondes.

L.

LANCIER. On appelle ainſi l'ouvrier qui fait des lances. Le lancier de la grande écurie. *Voyez* ÉCURIE.

LANGUE. Aides de la langue ſe dit quand le cheval s'anime & ſe réveille par un certain cri, un certain ſon que fait le cavalier. C'eſt un bruit, une eſpèce de glapiſſement qu'on ne peut guère exprimer, & qu'on forme en portant la langue contre le palais, & en l'en détachant vivement, en l'abaiſſant en même temps que la mâchoire inférieure. Cheval qui prend bien les aides de la langue, qui ſe réveille, qui s'anime, qui s'encourage par les aides de la langue. On dit auſſi les aides de la voix à-peu-près dans le même ſens. On dit encore careſſer un cheval de la langue & de la main, lorſqu'il obéit ou qu'il ſe met en devoir de le faire.

LARGER. Aller large. C'eſt gagner le terrein en s'éloignant du centre de la volte, & en traçant un grand rond. Cheval qui va trop large, qui s'étend ſur un trop grand terrein, qui ne demeure pas ſujet. Il faut conduire large, en approchant le talon de dedans, un cheval qui de lui-même ſe ſerre trop. Elargir un cheval, le faire marcher large, lorſque s'approchant trop du centre, on veut qu'il gagne du terrein. Dans ces occaſions, les écuyers ditent ſeulement large, large.

LÉGER. Légèreté. On dit qu'un cheval eſt léger, lorſqu'il eſt vite & diſpos; qu'il eſt de légère taille, quand il eſt de taille déchargée, quoique d'ailleurs lourd & peſant; qu'il eſt leger à la main, quand il a bonne bouche, quand il ne pèſe pas ſur le mors. On dit auſſi qu'un cheval de carroſſe eſt léger, lorſqu'il ſe remue bien & qu'il craint le fouet, ou qu'il trotte légèrement. Tout cheval de carroſſe qui eſt léger eſt bon. Dur au fouet eſt, en ce ſens, le contraire de léger. Avec un cheval léger & ramingue, il faut tenir la paſſade plus courte qu'avec un cheval peſant ou engourdi. Les chevaux qui ſont déchargés du devant, qui ont peu d'épaules, ſont ordinairement légers à la main. Un cheval doit être léger du devant & ſujet des hanches. En parlant du cavalier, les termes de léger & de légèreté s'emploient dans pluſieurs ſens. Un bon écuyer doit monter à cheval & ſe placer ſur la ſelle avec toute la légèreté poſſible, de peur de l'intimider & de l'incommoder. Un cavalier qui eſt léger & qui ſe tient ferme, fatigue moins ſon cheval qu'un autre qui ſe laiſſe appeſantir deſſus, & il eſt toujours mieux en état de ſouffrir ſa défenſe malicieuſe. Enfin un homme de cheval doit avoir la main très-légère, c'eſt-à-dire, qu'il faut qu'il ſente ſeulement ſon cheval dans la main, pour lui réſiſter quand il veut s'échapper; & au lieu de s'attacher à la main, il faut qu'il la baiſſe, dès qu'il a réſiſté au cheval. C'eſt une des meilleures marques d'un homme de cheval, que d'avoir la main légère. *V.* MAIN.

LEVÉE. Terme de courſe de bague; il ſe dit de l'action de celui qui court la bague, lorſqu'il vient à lever la lance dans la courſe. Faire une levée de bonne grace.

Lever ſe dit au manège en parlant des diverſes façons de manier un cheval. Levez le devant à ce cheval. Levez-le à cabrioles, à peſades, à courbettes, c'eſt-à-dire, maniez-le à cabrioles, à peſades, à courbettes. Il faut lever le devant à un cheval après l'arrêt formé. Quand le cheval eſt délibéré au terre-à-terre, on lui apprend à lever haut, en l'obligeant de plier les jambes le plus qu'il eſt poſſible, pour donner à ſon air une meilleure grace; & lorſqu'il eſt bien délibéré à ſe lever haut du devant, on le fait attacher entre les deux pi-

Digitized by Google

liers pour lui apprendre à lever le derrière, & ruer des deux jambes à-la fois. Obliger le cheval à lever demi à courbettes & demi terre-à-terre, eſt une méthode qui contribue beaucoup, s'il eſt peu aſſuré, à le réſoudre & à le déterminer à bien embraſſer la volte, à le relever & à alléger davantage. Lever haut le devant ſert auſſi infiniment à ſa bonne grace. On dit lever un cheval de ſon air, lorſqu'il ne s'y préſente pas.

LIEU. Ce terme ſe dit de la poſture & de la ſituation de la tête du cheval; ainſi un cheval qui porte en beau lieu, ou ſimplement qui porte beau, c'eſt celui qui ſoutient bien ſon encolure, qui l'a élevée & tournée en arc, comme le cou d'un cigne, & qui tient la tête haute ſans contrainte, ferme & bien placée. *Voyez* PORTER.

LIGNE de la volte. C'eſt la ligne circulaire ou ovale que le cheval ſuit en travaillant autour d'un pilier, ou d'un centre imaginaire.

LIGNES du quarré. Ce ſont quatre lignes droites, égales, diſpoſées en quarré, également éloignées d'un pilier ou de quelque autre centre qui le repréſente; & que le cheval en travaillant ſuit exactement, tournant à chacun des coins que ces lignes forment, & paſſant ainſi d'une ligne à l'autre.

LONG-JOINTÉ ſe dit du cheval qui a le paturon long, effilé & pliant. Un cheval long-jointé n'eſt pas propre à la fatigue, parce qu'il a le paturon ſi pliant & ſi foible, que le boulet donne preſque à terre. Cheval droit ſur ſes jambes eſt le court-jointé, le contraire du long-jointé. Il y a pourtant quelques chevaux long-jointés, qui manient mieux que les court-jointés; c'eſt lorſqu'ils ſont nerveux & qu'ils ne plient le boulet que ce qu'il faut. Le cheval long-jointé eſt ſujet aux molettes. *Voyez* CHEVAUCHER.

LONGE. Lanière de cuir ou corde qu'on attache à la têtière d'un cheval. Donner dans les longes, ou cordes, ſe dit d'un cheval qui travaille entre deux piliers.

LONGUEUR. Paſſager un cheval de ſa longueur, c'eſt le faire aller en rond, de deux piſtes, ſoit au pas, ſoit au trot, ſur un terrein ſi étroit, que les hanches du cheval étant au centre de la volte, la longueur du même cheval ſoit à-peu-près le demi-diamètre de la volte, & qu'il manie toujours entre deux talons, ſans que la croupe échappe, & ſans qu'il marche plus vîte ou plus lentement à la fin qu'au commencement.

LOYAL. Cheval loyal eſt celui qui étant recherché de quelque manège, donne librement ce qu'il a, qui emploie ſa force pour obéir, & ne ſe défend point, quoiqu'on le maltraite. Bouche loyale eſt une bouche excellente, une bouche à pleine main.

LUNETTES de cheval. Petites pièces de feutre relevées en boſſe, rondes & concaves, qu'on applique ſur les yeux d'un cheval vicieux, qui veut mordre, ou qui ne veut point ſe laiſſer ferrer ni monter. Il y a des chevaux ſi rétifs, ſi colères & ſi ſenſibles, que le ſecours des lunettes leur eſt entièrement inutile; & il faut prendre garde, à l'égard de ceux à qui les lunettes peuvent être de quelque utilité, à ne pas les faire manier ſur les voltes à yeux clos. Ils s'étourdiroient & tomberoient à terre.

M.

MAIN. Ce mot eſt de grand uſage dans le manège, & ſignifie d'abord les pieds de devant; mais ce terme, dans ce ſens eſt peu uſité. Main ſe dit auſſi de la diviſion du cheval en deux parties à l'égard de la main du cavalier. Les parties de la main en avant ſont la tête, l'encolure, le train de devant. Ce cheval eſt beau de la main en avant, c'eſt-à-dire, a la tête & l'encolure belles. Il eſt mal fait de la main en arrière, c'eſt à-dire, de la croupe, du train de derrière. Main de la bride, c'eſt la main gauche du cavalier; main de la lance ou de l'épée, c'eſt la droite. On dit qu'un cavalier n'a point de main, quand il ne ſe ſert de la bride que mal à-propos, ne ſait pas donner les aides de la bride avec juſteſſe. Il y a pluſieurs autres expreſſions qui ſe rapportent à la main de la bride; parce que cette main donne le mouvement à l'embouchure, & ſert beaucoup plus à conduire le cheval que ne font les autres aides. Le cavalier doit tenir la main de la bride, deux ou trois doigts au-deſſus du pommeau de la ſelle. Tenir ſon cheval dans la main, c'eſt en être toujours le maître; c'eſt le ſentir dans l'appui de la main, & être toujours préparé à éviter les ſurpriſes, les contretemps, les caprices du cheval. Un cheval qui eſt bien dans la main, eſt celui qui obéit à la main, qui ne refuſe jamais la main, qui répond à la main du cavalier, qui la connoit & y obéit. Rendre la main, ou donner la main, ou lâcher la main, baiſſer ſa main, c'eſt lâcher, donner, rendre la bride. Soutenir, ou tenir la main, c'eſt tirer la bride. Travailler, ou conduire un cheval de la main à la main, c'eſt-à-dire, le changer de main. Il faut qu'un cavalier s'étudie à mettre ſon cheval dans la main & dans les talons. Pour mettre un cheval dans la main, & l'obliger à donner librement dans l'appui, il faut lui faire connoître la main peu à peu & avec douceur, le tourner ou changer de main, le retenir, & ménager avec adreſſe l'appui de la bouche, enſorte que le cavalier remarque que le cheval ſouffre librement l'effet de l'embouchure ſans peſer à la main, & ſans tirer à la main. On dit, cheval qui n'a point d'appui, qui ne veut point donner dans la main, & qui pour s'en défendre bat à la main. Le petit galop fait bien donner les chevaux dans la main. Un bon homme de cheval doit avoir la main légère, c'eſt-à-dire, qu'il faut ſeulement qu'il ſente ſon cheval dans la main pour lui réſiſter, quand il veut s'échapper, & qu'au lieu de s'attacher à la main, il faut qu'il la baiſſe dès qu'il a réſiſté au cheval. Si par un déſir exceſſif d'aller en

Digitized by Google

avant, le cheval donne trop dans la main, il faut rendre la main à temps, c'eſt-à-dire à point nommé, & la tenir auſſi à temps; enſorte que le cheval ne trouve plus le moyen d'appuyer continuellement ſur le mors. C'eſt par cette facilité ou liberté du cavalier à rendre ou à tenir la main à propos & à temps, qu'on dit qu'il a la main bonne. On dit, votre cheval manie bien; mais vous vous attachez trop à la bride. Au lieu de ſe tenir à la bride, il faut ſe ſervir des cuiſſes, & avoir la main légère; c'eſt ce qui fait manier un cheval avec juſteſſe. C'eſt une des plus grandes marques d'un bon homme de cheval, que d'avoir la main légère, & de voir manier un cheval avec la bride balançante. On dit qu'un cheval bat à la main, quand il ſecoue la tête, ou quand il la branle, ou quand il lève le nez. L'appui de la main eſt le ſentiment réciproque que le cavalier donne au cheval, ou le cheval au cavalier, provenant du maniment de la bride. Le bon & le vrai appui de la main eſt un ſoutien delicat de la bride, enſorte que le cheval retenu par la ſenſibilité des parties de la bouche, n'oſe trop appuyer ſur l'embouchure, ni battre à la main pour y réſiſter. Pour donner à un cheval un bon appui & le mettre dans la main, il faut le galoper & le faire reculer ſouvent. Le galop étendu eſt auſſi très propre à le mettre dans la main. Appui à pleine main, bouche à pleine main, ſe diſent d'un cheval qui a l'appui ferme, ſans peſer, ſans battre à la main. Appui au-delà de la pleine main, bouche plus qu'à pleine main, ſe diſent d'un cheval qu'on arrête avec force, qui obéit avec peine, mais ſans qu'il force la main. Peſer à la main ſe dit d'un cheval qui s'abandonne par foibleſſe de reins ou de jambes, par laſſitude, ou autrement. Peſer à la main n'eſt pas un auſſi grand défaut que tirer à la main. Un cheval tire à la main, quand il réſiſte aux effets de la bride, aux aides de la main. On dit auſſi faire couvrir les cavales en main, c'eſt-à-dire en les tenant par le licou ou par la bride. Faire partir un cheval de la main, ou le laiſſer échapper de la main, c'eſt le pouſſer de viteſſe, & ne bien partir de main ſe dit de la courſe qu'on lui fait faire ou qu'il fait de lui-même ſur une ligne droite ſans ſe traverſer depuis ſon partir juſqu'à ſon arrêt. Pour bien faire partir un cheval de la main, il ne faut pas qu'il ſe mette ſur l'eſquiſſe, mais il faut qu'il baiſſe les hanches. On dit auſſi qu'un cheval tourne à toutes mains, pour dire qu'il manie & tourne au pas, au trot, au galop. On dit qu'il eſt entier à une main, quand il n'a de la diſpoſition à tourner que d'un côté, à une même main. Changer de main, c'eſt tourner & porter la tête d'un cheval d'une main à l'autre, de droite à gauche, ou de gauche à droite. Il ne faut jamais changer de main, qu'on ne chaſſe le cheval en avant en changeant de main, & après qu'on l'a changé, on le pouſſe droit pour former un arrêt. Pour laiſſer échapper un cheval de la main, il faut tourner en bas les ongles du poing de la bride. Pour le changer à droite, il faut les tourner en haut portant la main à droite. Pour le changer à gauche, il faut les tourner en bas & à gauche; & pour arrêter le cheval, il faut tourner les ongles en haut & lever la main. Quand on apprend à un cheval à changer de main, que ce ſoit d'abord au pas, & enſuite au trot & au galop. Effets de la main ſe dit pour aides de la main, pour les mouvements de la main qui ſervent à conduire un cheval. Il y a quatre effets de la main, ou quatre manières de ſe ſervir de la bride; ſçavoir, pour chaſſer un cheval en avant, pour le tirer en arrière, & pour le changer à droite ou à gauche. Hâter la main ſe dit à un écolier qu'on veut obliger à tourner la main plus vite du côté qu'il manie. Sentir un cheval dans la main, c'eſt remarquer qu'on tient ſa volonté dans la main, qu'il goûte la bride, qu'il a un bon appui pour obéir au mors. Hors la main ſe diſoit autrefois d'un cheval déſobéiſſant à la main, lourd à la bride, qui n'eſt pas dans la main. Forcer main, c'eſt être inſenſible aux aides de la bride, s'emporter malgré le cavalier. Travailler un cheval de la main à la main, c'eſt-à-dire, le travailler par le ſeul effet de la bride, ſans que les autres aides y contribuent, excepté le gras des jambes dans le beſoin. Mener un cheval en main, c'eſt le trotter en main, le promener en main, c'eſt-à-dire, ſans qu'il ſoit monté. Pour connoître ſi un cheval eſt boiteux, il faut le faire trotter en main ſur le pavé. On appelle un cheval de main, celui qu'on mène en main, c'eſt-à-dire, ſans monter deſſus, & qui eſt réſervé pour monter le maître, lorſqu'il veut changer de cheval. On appelle un cheval à deux mains, un cheval commun qui peut ſervir à la ſelle & à la charrue, ou au carroſſe, qui porte & qui traine. On dit enfin d'un cheval de carroſſe, qu'il eſt ſous la main, quand il eſt du côté dont le cocher tient ſa verge.

MANÈGE. Lieu propre & deſtiné à manier & à faire travailler les chevaux. Il y a un terrein marqué pour les voltes autour d'un pilier, une carrière pour courre la bague, & à côté, des piliers deux à deux entre leſquels on met les chevaux deſtinés aux airs relevés. Quelquefois les manèges ſont couverts, comme dans les grandes académies, afin de travailler à couvert des injures du temps; & quelquefois ils ſont découverts, pour donner plus de liberté & de plaiſir aux cavaliers & aux chevaux.

MANÈGE ſignifie auſſi l'exercice du cheval & la façon particulière de le faire travailler. Il y a pluſieurs ſortes de manèges. Chaque cheval a ſon manège particulier. Ce cheval n'eſt pas encore dreſſé à ce manège. Recherchez ce cheval d'un tel air, d'un tel manège. Il y a de la juſteſſe, de la méthode au manège de ce barbe, & il travaillera du manège qu'on voudra.

MANÈGE par haut. C'eſt la façon de faire travailler les ſauteurs, qui s'élevant plus haut que le terre-à-terre, manient à courbettes, à croupades &

Digitized by Google

à ballotades. On appelle autrement ce manège, les airs relevés.

MANÈGE de guerre (le) eſt le galop inégal, tantôt plus écouté, tantôt plus étendu, dans lequel le cheval change aiſément de main dans toutes les occaſions où on en a beſoin.

MANÈGE ſe dit auſſi en général de l'art d'inſtruire les chevaux à obéir, & les hommes à les conduire.

Abrégé des principes.

Il faut qu'un homme qui s'exerce au manège, ſoit bel homme de cheval, c'eſt-à-dire, qu'il ſe place bien ſur le cheval, qu'il y ſoit ferme, qu'il y ait bon air. Il eſt écuyer parfait, lorſqu'à cette qualité il joint celle de bon homme de cheval, c'eſt-à-dire, qu'il a la pratique des chevaux, qu'il ſait les conduire & les dreſſer à toutes ſortes d'airs & de manèges; qu'il connoit leur force; qu'il étudie leurs inclinations, leurs habitudes, leurs perfections & leurs défauts. Par un bon homme de cheval, on entend encore celui qui s'applique à connoître à quoi un cheval peut être propre, pour n'entreprendre ſur lui que ce qu'il pourra exécuter de bonne grace. Il eſt bon de dreſſer l'homme plutôt que le cheval, ou du moins de proportionner l'un à l'autre.

On étudiera d'abord le naturel du cheval, quelles ſont ſes défenſes, comment il ſe gouverne dans ſa fougue. Un des points les plus eſſentiels pour le dreſſer promptement, eſt de ne le châtier point mal-à-propos, ſur-tout lorſqu'il n'a beſoin que des aides; la douceur, les careſſes, lorſqu'il obéit ou qu'il cherche à obéir, & la patience lorſqu'il réſiſte, ſont les plus courts & les plus ſûrs moyens de le bien dreſſer. On ne peut l'appeller dreſſé, que lorſqu'il répond parfaitement aux aides de la main & aux deux talons. Pour le faire parfaitement obéir à ces deux aides, qui ſont les principales, il faut d'abord donner au cheval les leçons les plus difficiles. On commence par l'inſtruire à tourner pour faire de bonnes voltes, terre-à-terre, c'eſt en quoi conſiſte la plus grande difficulté; chaque cheval ayant naturellement un air particulier, ſans avoir celui de tourner ſi on ne l'y inſtruit. On le lui apprend néanmoins très-aiſément, ſi on le met à la longe, & qu'on le faſſe marcher au pas deux ou trois jours de ſuite ſans le battre, puis au trot pendant dix ou douze jours; après quoi il fait connoître ſon inſtinct, ſa force & tout ce qu'il peut avoir de bon en lui. Il eſt eſſentiel de ne le point preſſer juſqu'à ce qu'il marche & trotte facilement, & qu'il s'accoutume à débarraſſer parfaitement les jambes. On le pouſſe enſuite au galop, où étant aſſuré on pourra l'animer davantage pour l'obliger, en ſe mettant ſur les hanches, à manier ſeul, & à faire quelques temps terre-à-terre, ce qui ſe doit pratiquer plutôt à gauche qu'à droite.

Si un cheval eſt impatient, malicieux ou colère, on ſe donnera de garde de le battre, s'il va en avant. S'il s'arrête, ſoit en allant en arrière, ſoit en ſe jettant contre le pilier, il faudra l'intimider avec la chambrière; ayant attention pourtant à le careſſer lorſqu'il obéit. Cette alternative le rendra bientôt docile aux leçons du maître. Il faut vigoureuſement employer la chambrière, à l'égard d'un cheval pareſſeux & lâche. Ce n'eſt que par les careſſes qu'il faut accoutumer à prendre un appui juſte & à ſe mettre ſur les hanches, un cheval qui a la bouche mauvaiſe. On traite de même avec douceur les chevaux que la peſanteur empêche d'obéir à ce qu'on demande d'eux, ou ceux qui, à la peſanteur, joignent la malice.

Après avoir commencé à lui donner ſa leçon à la longe, on l'attache enſuite entre deux autres. L'écuyer qui ſe met derrière, lui apprend avec le manche de la houſſine ou celui de la chambrière, à fuir les coups & le faire marcher doucement & de côté, de-çà & de-là. Si le cheval refuſe d'obéir, on le ramènera autour du pilier, où on racourcit la corde du caveſſon; on l'y fait marcher doucement des hanches avec le manche de la houſſine ou de la chambrière. Il y connoîtra bien plutôt ce qu'on lui demande, qu'au milieu de deux piliers, où il ſe trouve bien plus contraint, & il réſulte de cette méthode pluſieurs avantages conſidérables. Un cheval ainſi dreſſé n'eſt jamais fort en bouche, ni rétif, ni entier & opiniâtre à tourner à droite & à gauche.

Avant que de faire monter le cheval, il faut qu'il obéiſſe ſans répugnance aux leçons qu'on lui donne, & lorſqu'on le voit ainſi aſſuré, on le monte avec la ſelle & la bride. Si on le travaille avec la ſelle & la bride ſeulement ſans le monter, on aura ſoin d'abattre les étriers. L'écuyer qui monte un cheval pour commencer à le dreſſer ôte d'abord ſes éperons, & l'accoutume, ſans ſe remuer du tout & ſans lui faire ſentir la bride, à porter ſon homme volontairement, tandis que celui qui tient la chambrière continue à lui donner la leçon. Dès que le cheval a pris cette habitude, il faut lui donner un cavalier qui entende un peu le manège, & qui ait de la pratique à la main & aux talons; qui l'accoutume peu-à-peu à ſentir la main & à s'y laiſſer conduire, qui le faſſe, mais avec beaucoup de diſcrétion, manier tout ſeul, tandis que l'animal commencera à prendre l'appui de la main. Il s'inſtruit toujours bien, quand on commence par le faire obéir à la main, plutôt qu'aux talons, qu'on n'emploie que dans la dernière extrémité: par exemple, lorſqu'on voit le cheval aſſuré au pas, au trot ou au galop, & jamais terre-à-terre. On oblige le cheval à prendre une cadence terre-à-terre, lorſqu'après ſa leçon on l'attache entre les piliers. Après l'avoir fait aller de côté, de-çà & de-là, le cavalier deſcend, lui frappe doucement la poitrine avec la houſſine, & à l'aide de la langue, lui apprend à faire des courbettes.

Le cheval eſt il colère & ſtupide, le cavalier le frappe de la houſſine ſur une jambe de derrière, ou

Digitized by Google

ou ſur toutes les deux, pour le faire ruer. Si ce moyen n'opéroit rien, & que le cheval ne voulût point lever le devant, on ſera tenir un gros bâton haut de terre d'environ un pied & demi, & tenant une des cordes du caveſſon, on obligera le cheval à ſauter par deſſus; & à meſure qu'il s'en approchera, le cavalier l'aidera de la langue & de la houſſine ſur l'une & ſur l'autre de ſes épaules: c'eſt un moyen infaillible de lui apprendre à faire une bonne courbette; & par une bonne courbette, il faut entendre une courbette que le cheval fait librement, à l'aide de la langue ſeule, toutes les fois qu'il plaît au cavalier de la lui demander; & lorſqu'il accompagne bien enſemble le devant & le derrière. On n'oubliera pas ſur-tout de careſſer le cheval toutes les fois qu'il obéit & qu'il exécute bien ce qu'on lui demande; rien ne l'encourage mieux à bien faire, & rien ne le rebute plus que la ſévérité. Lorſque le cheval fait franchement trois ou quatre bonnes courbettes de ſuite, on ſera allonger, pendant cinq ou ſix leçons, les cordes du caveſſon, afin qu'il prenne un bon appui dans la main. On le fera marcher de côté, de-çà & de-là, des hanches ſeulement; & de pas, en approchant tantôt un talon & tantôt l'autre. On fera la même choſe à courbettes, deux ou trois de chaque côté; & on lui apprendra à manier de côté pour les talons, lorſqu'il s'appuie de la main, en l'aidant de la houſſine, au cas qu'il ne ſe lève pas aſſez de devant & de derrière. Un bon écuyer, au reſte, entretient toujours un cheval à la cadence qu'il prend lui-même, ſoit cabrioles, ſoit balotades, ſoit croupades.

Le cheval naît toujours avec un air qui lui eſt naturel & particulier; il faut l'étudier, il faut l'y inſtruire, pour dreſſer cet animal promptement & parfaitement. Il faut auſſi ſe donner bien de garde de le battre, quand il prend quelque cadence de bonne volonté ou par défenſe. Qu'on le faſſe ſauter, & qu'on l'y maintienne, ſi on obſerve qu'il ſe défende des ſauts. Il ſe rabaiſſera aſſez de lui même, quand il n'aura plus aſſez de force pour continuer les cabrioles, les balotades & les croupades, à courbettes ou au terre-à-terre. On ſe reſſouviendra auſſi de continuer & de finir entre les deux piliers la leçon qu'on donne au cheval; c'eſt le ſeul endroit où l'on trouve tout ce qui eſt néceſſaire pour le bien inſtruire, & toutes les juſteſſes dépendent de celle de ferme-à-ferme. Attacher un chevalentre les deux piliers avec les longes d'un filet qu'il aura dans la bouche au lieu de bride, l'y faire manier ſans ſelle & l'y châtier ſoi-même, eſt un excellent moyen de lui affermir promptement la tête, de lui faire prendre un bon appui à la main de la bride, de le faire manier ſur les hanches, de lui gagner l'haleine ſur les courbettes.

Une des leçons les plus eſſentielles & les plus utiles, à pluſieurs égards, qu'on puiſſe donner à un cheval irréſolu & peu aſſuré de ſa cadence, de ſon appui & de ſes aides, c'eſt de le remettre autour du pilier avec une longe attachée au banquet du mors comme une fauſſe rêne, & de l'y faire lever demi-à courbettes & demi-terre-à-terre. Cela ſe pratique en l'obligeant à lever le devant & à chaſſer fort en avant. Rien ne contribue mieux à le réſoudre & à le déterminer à bien embraſſer la volte; rien ne le relève & ne l'allège davantage; rien de plus propre à le rendre ſouple & prompt à donner tout ce qu'on lui demande. Pincer un cheval délicatement & le ſçavoir faire à propos, eſt une des principales aides, & des plus néceſſaires à ſçavoir à l'homme & au cheval. Sans cette connoiſſance, il eſt impoſſible qu'un cavalier puiſſe faire manier ſon cheval de bonne grace. Suppoſez qu'on ait à accoutumer à l'éperon, un cheval qui y eſt extrêmement ſenſible; ce n'eſt que par degrés qu'on ſurmonte cette ſenſibilité. Voici comment il faut s'y prendre. On le fait attacher entre les deux piliers, tenant les cordes courtes, après avoir commencé ſa leçon autour du pilier ſeul, pour l'entretenir ſeul dans ſa bonne cadence. Le cavalier ôte les éperons, ou lie deux balles à jouer à la paume à leurs molettes. Il oblige, en appuyant du talon ſeul, ou avec ſes balles, le cheval à aller doucement de côté, de-çà & de-là.

Quand le cheval a pris l'habitude d'aller de côté au pas, il faut le tenir droit en une place, & approcher, de fois à autres, les deux talons enſemble, afin qu'il les ſente en même-temps; & quand il eſt accoutumé à les ſentir de cette manière ſans manier, on commence à lui donner ſa leçon entre les deux piliers, de crainte qu'il ne rompe ſa cadence, en faiſant quelque déſordre. Il faudra alors lui approcher doucement à tous les temps, les deux talons, ou ſeuls, ou armés de balles. Lorſque le cheval ſouffrira l'une & l'autre maniere, on prendra des éperons qui ne piqueront point; & enſuite, en continuant les mêmes leçons qu'on lui aura données, on reprendra les éperons ordinaires, qu'on lui appuiera doucement ou fort, s'il en eſt beſoin.

Il n'eſt point de cheval, quelque impatient qu'il ſoit, qui ne s'habitue enſuite à ſouffrir les aides du talon au contentement du cavalier. Le cheval eſt-il réduit à ce point, on commence toujours à lui donner ſa leçon autour du pilier & ſur les voltes. On l'attache enſuite entre les deux piliers, en obſervant de tenir les cordes un peu plus longues. Enfin, on commence à le faire aller doucement de côté, au pas, de-çà & de-là, & à reprendre ſa cadence au ſecours des deux talons, ſans s'arrêter. Le cheval qui ne ſait pas manier de côté, n'eſt que par haſard capable de faire de bonnes voltes. Lorſqu'il vient à s'élargir, quoique bien inſtruit à faire ſes voltes, l'éperon le reſſerre; & lorſqu'en maniant par le droit, il lui arrive de ſe jetter d'un côté ou d'autre, l'un ou l'autre des éperons l'oblige d'aller droit. Lorſqu'un cheval manie à courbettes de la même pile, celui qui le monte doit l'aider des deux talons, pour lui faire porter ſes

Digitized by Google

épaules en avant, & appuyer un peu plus ferme celui du côté duquel il le chasse, afin qu'il y obéisse. Supposé qu'on ait à dresser un cheval, qui, quoique vigoureux & malgré la bonté de ses pieds & de ses jambes, est, faute de courage, très-lourd & très-insensible, voici la méthode qu'il faut suivre pour le réveiller. On le laisse pendant 5 à 6 semaines dans une écurie très-sombre, où on lui donne à manger tant qu'il veut, sans l'en faire sortir. Si cette manière de le gouverner ne le rend pas propre à l'exercice, on le mettra autour du pilier, où on le réveillera avec la chambrière, de la houssine & de la voix, afin que par ce moyen il parte plus librement pour les talons. Si cette méthode est sans succès, il est inutile de vouloir dresser un pareil cheval au manège, il n'y réussira jamais. Le cheval est-il sorti des piliers, on lui apprend à se laisser conduire de plein gré par la bride, & à s'arrêter droit où l'on veut. L'arrêt doit se faire toujours à trois ou quatre temps seulement.

Si le cavalier trouve de la difficulté dans cette conduite, il se servira des deux rênes, qu'il tiendra séparées dans les deux mains, comme on se sert des longes du caveſſon. L'usage d'une sequille contribue beaucoup à empêcher le cheval de branler la tête; de même que celui d'une corde, grosse comme la moitié du petit doigt, mise autour de la muserole, passée dans la selle, le long du siège, arrêtée ensuite au pommeau & ajustée, à la longueur qu'on souhaite que le cheval obéisse, on lui apprend à faire de bonnes passades terre-à-terre. Des passades relevées à courbettes sont tout ce que le cheval parfait peut faire de mieux, c'est tout ce qu'il y a de plus excellent dans l'art de monter à cheval, c'est par où on achève ordinairement un cheval. On mesure ordinairement la longueur & la largeur des passades à la force, à la gentillesse & à l'inclination du cheval. La véritable proportion est que la passade n'excède pas cinq ou six fois la longueur de cet animal. La demi-volte aura deux pieds de largeur ou environ, sera ovale, & faite au troisième temps de l'arrêt. Après l'avoir fermée à droite, de la main & du talon, on fait repartir le cheval de toute sa force, & on la ferme à gauche, en arrêtant au troisième temps. Le cavalier observera de ne point obliger le cheval à en faire plus qu'il ne peut, afin qu'il les fasse toutes de bonne grace. Cinq ou six passades suffisent dans une carrière. Les passades relevées, lorsqu'elles sont bonnes & bien soutenues, couronnent les plus grandes justesses d'un cheval. La manière de faire partir de bonne grace un cheval de la main, n'est pas moins essentielle. Pour y réussir, il faut, dans la première leçon, lâcher de trois doigts la main qui tient la bride; presser les talons en l'état où on se trouve, sans aller chercher son temps plus loin, & accoutumer le cheval à partir de cette manière, en se donnant sur-tout bien de garde d'ouvrir les jambes & le bras droit. Quant au nombre des courbettes, il en faut neuf dans un arrêt, trois en arrêtant, trois dans la demi-volte en tournant, & trois avant que de partir. Le passage fait selon les proportions & les distances nécessaires est le seul moyen d'ajuster les chevaux à toute sorte d'airs. Ce passage se fait, lorsque le cheval en tournant ou en marchant de côté, croise les jambes, un peu moins celles de derrière que celles de devant; & pour faire le passage des voltes bien proportionné, il faut que les jambes de devant fassent un cercle à-peu-près de la longueur du cheval, & celles de derrière un autre plus petit des deux tiers. Ce n'est au reste que tâgement & avec discrétion, qu'il faut user de ce passage; c'est ce qu'il y a de plus difficile à apprendre dans le manège.

Le cheval est-il parvenu jusqu'à manier parfaitement autour du pilier & à obéir au passage, à la main & aux talons, le cavalier le mènera de pas par le droit, c'est-à-dire, le long d'une haie ou d'une muraille; il lui fera faire après cela trois ou quatre courbettes, puis marcher trois ou quatre pas, continuant ainsi de le travailler en levant & en marchant de temps à autre, jusqu'à ce qu'il sache le faire de suite, & qu'il manie par le droit de son plein gré. On le promène ensuite rondement sur les voltes du même passage, jusqu'à ce qu'il y marche sans s'embarrasser les jambes, ni se les choquer en aucune manière. S'il se présente de l'air qui lui est naturel, dans la justesse de sa piste; le cavalier saisira ce moment, & l'aidera tout doucement pour l'obliger à faire un quart de volte. S'il ne se présente pas de lui-même comme on le souhaite, le cavalier l'y engagera par le moyen des aides de la langue, de la houssine sur le devant, & des talons, qu'il appuiera même vigoureusement en cas que le cheval refuse de se présenter, jusqu'à ce qu'il soit toujours prêt à exécuter ce qu'on lui demande.

Quant aux chevaux qui se présentent à faire quelques courbettes par le droit, mais qui répugnent à tourner & à plier en maniant sur les voltes, on partage la volte en quatre, & on les arrête sur quatre parties, droit & juste. Chaque fois que le cavalier les arrête, il les lève en une place quatre courbettes seulement sans son tourner, il continue tournant de pas, arrêtant & levant quatre courbettes en une place; & dès que le cheval est parfaitement instruit de cette leçon, au lieu de faire les quatre courbettes en une place, le cavalier tourne doucement la main, & en l'aidant à propos, l'oblige insensiblement à faire les quatre courbettes en tournant. D'autres lui apprennent d'abord à tourner sur une volte juſtement quarrée, & ensuite sur un quarré long, la méthode revient au même.

Pour achever d'ajuster un cheval, on le promènera de pas sur les demi-voltes, commençant par une, deux ou trois, on davantage de demi-volte, d'une haleine, selon qu'on le jugera assuré & instruit. Car il faut prendre pour maxime générale de ne jamais ennuyer, rebuter, trop fatiguer un cheval en lui donnant ses leçons. Si on le met au reste

Digitized by Google

sur les demi-voltes, plutôt que sur une autre leçon, c'est qu'il est bien plus facile au cheval de faire une demi-volte seule qu'une volte entière. Outre que cette méthode lui gagne plus aisément l'haleine que sur les voltes; car s'il fait bien une demi-volte, il sera sans doute capable d'en bien faire une entière, qu'il redoublera autant de fois que sa force & son haleine le lui permettront. Ce n'est pas assez qu'un cheval manie bien sur les voltes, il faut encore lui apprendre à manier sur le côté. On y parviendra aisément en le faisant promener de pas, de côté, de la main & du talon. Lorsqu'il obéit de pas, on le lève deux ou trois courbettes à-la fois, & on continue ainsi de pas & à courbettes. Après cette leçon, & l'avoir promené de côté, de çà & de-là, on le chasse en avant. Pour l'achever & lui donner enfin les plus grandes justesses, il faut lui apprendre à aller & à manier en arrière. Rien de meilleur au reste, pour le perfectionner entièrement, que les voltes bien rondes; mais elles doivent être larges, moyennes & étroites, autant qu'il plaît au cavalier.

On remarquera encore, qu'il faudra pour conduire un cheval rondement sur les voltes, qu'il souffre la main, qu'il y obéisse, que son appui soit bon & juste, sans branler la tête pour quoi que ce soit; qu'il aille en avant pour les talons, & qu'il s'arrête toutes les fois qu'il plaît au cavalier; qu'il obéisse aux talons de çà & de-là, & qu'il prenne une cadence juste & égale; qu'il souffre enfin les aides & les châtiments de la main & des talons. Quant à l'usage des lunettes, il est souvent inutile à l'égard des chevaux trop rétifs, trop impatients, trop colères, & qui n'ont pas de mémoire. Pour en tirer quelqu'avantage, l'écuyer qui veut s'en servir pour ajuster son cheval, prendra garde de ne les lui point donner, lorsqu'il maniera sur les voltes. Il prendra le cheval à pied & d'une main, par une des rênes près de la branche du mors, pour le tirer en avant. Il fera reculer le cheval, le poussant sur la main droite, & le tirant sur la gauche en changeant de main. En passant enfin de l'autre côté du cheval, & le poussant sur la main gauche, il le tirera sur la droite en le frappant doucement au ventre du manche de la houssine, pour lui faire faire la croupe de l'autre côté, & par ce moyen il lui apprendra tous les mouvements de la main qui tient la bride. Tous les airs dont on se servoit autrefois sont maintenant réduits à cinq, au terre-à-terre, aux courbettes, aux cabrioles, au pas & au saut. Pour instruire un cheval à l'air des cabrioles, on commence par le mettre au pilier, sans qu'il y ait personne dessus. On tâche de l'y rendre obéissant au pas, au trop, & à souffrir la main au galop, à s'y laisser conduire, & à fuir la gauche de-çà & de-là, après avoir été attaché entre les deux piliers. Lorsqu'on peut lui mettre sans danger un homme dessus, on fait faire au cheval le même manége. On tâche de le délibérer au terre-à-terre, de le faire aller en avant par obéissance, & de fuir les talons avant que de le chercher de plus près. On le fait lever haut à la fin de la leçon, & on l'oblige à plier les jambes autant qu'il est possible. Qu'on évite sur-tout, s'il arrive alors qu'un cheval se défende de l'esquine, de lui demander quelque chose mal-à-propos. Il suffit qu'il n'aille pas en arrière, si ce n'est que le cavalier le veuille bien. Du reste, s'opiniâtrer à vouloir l'empêcher alors de faire ce qu'il voudroit, seroit s'y prendre très-mal.

Le cheval délibéré à se lever haut du devant & à bien plier les jambes, commence sa leçon par le terre à-terre. On le fait ensuite attacher entre les deux piliers, & on observe que les cordes du cavesson soient un peu courtes, pour lui apprendre à lever le derrière & à ruer des deux à-la-fois. On le frappe enfin sur la croupe pour l'obliger à ruer. S'il obéit, on le caresse. S'il ne répond que mollement à ce qu'on lui demande, on lui présente un bâton qui a environ cinq ou six pieds de long & une petite pomme de fer au bout. Cette pomme sert de molette d'éperon; on l'en touche, s'il en est besoin. Ce moyen est infaillible pour apprendre au cheval à ruer facilement. Il faut, au reste, que ce soit également des deux pieds, que se fasse cette ruade, & on l'y détermine en lui mettant un bâton de chaque côté, jusqu'à ce qu'il le connoisse. S'il faisoit le paresseux, on l'obligeroit à ruer par le moyen d'une espèce d'aiguillon qu'on appelle *poinçon*. Celui qui le monte, lève devant dans le temps que le cheval retombe à terre; on présente en même temps les bâtons au cheval, qui, ne manquant pas de répondre à cette aide, fait d'abord une bonne cabriole, la redouble chaque fois qu'en levant on lui présente les bâtons; & il la fera enfin par le seul moyen de la gaule. D'abord le cavalier n'en exige qu'une, il gagnera ensuite sur l'haleine du cheval d'en faire davantage, & il continuera à le travailler de cette sorte, à plusieurs reprises, & sur-tout sans le forcer.

Quand le cheval est assuré entre les deux piliers à se lever devant à l'aide de la langue & de la houssine, on lui donne quelques leçons pour le bien mettre dans la main, & pour lui faire faire ses sauts égaux dans la main, sur sa foi & sans s'abandonner sur les cordes du cavesson. Si on remarque que le cheval répugne dans le temps qu'il est en liberté & sur sa foi, à obéir à la main, au talon, aux aides de la langue & du poinçon; on ne doit point aller plus avant, qu'on n'ait vaincu cette opiniâtreté. Cette difficulté étant surmontée, on met le cheval autour du pilier où on commence sa leçon de pas. Se présente-t-il lui-même de son air, on prend ce temps pour tirer de lui deux ou trois sauts, s'il ne s'y présente point, on continue terre-à-terre avant que de le lever. C'est en levant & en marchant ainsi de pas, à plusieurs reprises, qu'il sera bientôt réduit à fournir une ou plusieurs voltes entières.

Aussi-tôt que le cheval est assuré sur les voltes

Digitized by Google

autour du pilier, on l'attache entre les deux piliers, & après que celui qui eſt deſſus l'a fait aller de pas, de côté, de-çà & de-là, à l'aide des deux talons, il faut qu'il le lève de l'air des courbettes, s'il les fait faire & qu'il lui apprenne d'aller de côté à courbettes. On en exceptera les chevaux inſtruits aux cabrioles, & qui manient à courbettes, lorſqu'on l'exige d'eux, & qu'on ſe gardera bien d'aider de la langue, d'autant que cette aide n'eſt propre que pour les cabrioles, & que pour les volres on n'a beſoin que de la houſſine, dont on les frappe ſur le cou ou ſur l'épaule. Pour achever d'inſtruire un cheval à faire des cabrioles en perfection, le cavalier peut lui apprendre les volres, en le promenant de pas, aſſez large, & ſans le ſerrer des hanches qui, à l'air des cabrioles, doivent être dehors & ſujettes, parce qu'il ſuffit qu'il y en ait une. Il ſe ſervira auſſi de la main pour mener le cheval rondement des épaules & des hanches; & après l'avoir promené, tant à droite qu'à gauche, ſi le cheval ſe préſente, il prendra ce temps & l'aidera, ſe contenant d'une ſeule demi-volte, s'il a fait bien. En continuant quelque temps cette leçon, le cheval ſera franchement des volres en peu de jours. Qui voudroit le faire alors aller en arrière, agiroit mal; parce que cela n'eſt pas propre à l'air des cabrioles; il ne s'agit que de l'entretenir dans cette leçon.

L'air, un pas & un ſaut eſt différent des trois autres dont on a parlé, quoique compoſé de tours les trois, qu'il faut que le cheval exécute quand il manie; de ſorte, que le cheval qui manie à un pas & un ſaut, manie en même temps terre-à-terre, à courbettes & à cabrioles. Pour le faire parvenir à ce degré de perfection, il faut que le cavalier lâche la main, afin que le cheval faſſe le pas avec un peu de colère, comme s'il manioit terre-à-terre; il la retire promptement comme quand le cheval manie à courbettes; il le ſoutient enſuite pour lui faire faire la cabriole fort haute. Si le cheval étoit pareſſeux, il lui preſſeroit les deux talons au ventre pour le faire avancer en lui lâchant un peu la bride, les appuieroit enſuite plus fortement pour l'obliger à ſauter, tireroit & ſoutiendroit la main de la bride, juſqu'à ce qu'il ſçût manier parfaitement, & qu'il fût aſſuré de ſa cadence. Il diminueroit alors ſes aides pour reſter juſte ſur la ſelle & en belle poſture. On mettra le cheval autour du pilier; quand il y aura marché de pas, on le lève à courbettes; enſuite, en marchant de pas, on lui demande un ſaut par intervalle: de cette manière, s'il s'accoutume à ſe lever en marchant de pas, on lui demande un ſaut par intervalle: de cette manière, il s'accoutume à ſe lever en marchant, & à répondre au ſaut, quand on le ſouhaite. Le cavalier ſe ſera ſuivre, & donnera un peu plus de fougue au cheval après le ſaut; puis il en tirera deux ou trois temps. Si l'animal répond imparfaitement à ces aides, s'il réſiſte à prendre cette cadence, on l'attachera entre les deux piliers, ou la tête contre le mur; on l'y lèvera à courbettes; & ſi-tôt qu'il y aura obéi, on lui fera faire un ſaut en lui montrant le bâton & le ſoutenant de la main & des talons. Il ſe portera en avant parce qu'il y eſt attaché, & continuant à ſe dreſſer de la ſorte, il aura bientôt pris cette cadence. Auſſi-tôt qu'il y ſera aſſuré, & qu'il ira librement dans la main & pour l'aide des talons, il ſe laiſſera facilement conduire par le droit & ſur les volres, étant déja dreſſé aux cabrioles. La méthode eſt la même, ſi on veut commencer un cheval de l'air d'un pas & un ſaut, avant que de le commencer de l'air des cabrioles. La différence ne conſiſteroit en ce cas qu'à lui donner la cadence d'un pas & un ſaut.

TRAVAIL DU MANÈGE.

V. *Poſition, Trot, Rênes, Deſcendre, Galop, Airs, &c.*

De l'Épaule en dedans. (La Guerinière).

Nous avons dit ci-devant, que le trot eſt le fondement de la première ſoupleſſe & de la première obéïſſance qu'on doit donner aux chevaux; & ce principe eſt généralement reçu de tous les habiles écuyers; mais ce même trot, ſoit ſur une ligne droite, ſoit ſur des cercles, ne donne à l'épaule & à la jambe du cheval, qu'un mouvement en avant, lorſqu'il marche ſur la ligne droite; & un peu circulaire de la jambe & de l'épaule de dehors, lorſqu'il va ſur le cercle: mais il ne donne pas une démarche aſſez croiſée d'une jambe par-deſſus l'autre, qui eſt l'action que doit faire un cheval dreſſé, connoiſſant les talons, c'eſt-à-dire, qui va librement de côté aux deux mains.

Pour bien concevoir ceci, il faut faire attention que les épaules & les jambes d'un cheval ont quatre mouvements. Le premier, eſt celui de l'épaule en avant, quand il marche droit devant lui. Le deuxième mouvement, eſt celui de l'épaule en arrière, quand il recule. Le troiſième mouvement, c'eſt lorſqu'il lève la jambe & l'épaule dans une place, ſans avancer ni reculer, qui eſt l'action du piaffer. Et le quatrième, eſt le mouvement circulaire & croiſé que doivent faire l'épaule & la jambe du cheval, lorſqu'il tourne étroit, ou qu'il va de côté.

Les trois premiers mouvements s'acquièrent facilement par le trot, l'arrêt & le reculer; mais le dernier mouvement eſt le plus difficile, parce que dans cette action, le cheval étant obligé de croiſer & de chevaler la jambe de dehors par-deſſus celle de dedans, ſi dans ce mouvement le paſſage de la jambe n'eſt pas avancé ni circulaire, le cheval s'attrappe la jambe qui poſe à terre, & ſur laquelle il s'appuie, & la doulent du coup peut lui donner une atteinte, ou du moins lui faire faire une fauſſe poſition: ce qui arrive ſouvent aux chevaux qui ne ſont pas aſſez ſouples des épaules. La difficulté de trouver des règles certaines; pour donner à l'épaule & à la jambe la facilité de ce mouvement circulaire d'une jambe par deſſus l'autre, a toujours

Digitized by Google

embarrassé les écuyers, parce que sans cette perfection, un cheval ne peut tourner facilement, ni fuir les talons de bonne grace.

Afin de bien approfondir la leçon de l'épaule en dedans, qui est la plus difficile & la plus utile de toutes celles qu'on doit employer, pour assouplir les chevaux; il faut examiner ce qu'ont dit M. de la Broue & M. le duc de Newcastle, au sujet du cercle, qui, selon le dernier, est le seul moyen d'assouplir parfaitement les épaules d'un cheval.

« M. de la Broue dit que toutes les humeurs & » complexions des chevaux ne sont pas propres à » cette sujétion extraordinaire, de toujours tourner sur des cercles pour les assouplir; & leurs » forces n'étant pas capables de fournir tant de » tours tout d'une haleine, ils se reburent & se roidissent de plus en plus, au lieu de s'assouplir.

M. le duc de Newcastle s'explique ainsi:

« La tête dedans, la croupe dehors sur un cercle, met d'abord un cheval sur le devant, il » prend de l'appui & s'assouplit extrêmement les » épaules, &c.

Trotter & galoper la tête dedans, la croupe dehors, fait aller tout le devant vers le centre; & le derrière s'en éloigne, étant plus pressé des » épaules que de la croupe.

» Tout ce qui chemine sur un grand cercle travaille davantage, parce qu'il fait plus de chemin, » que tout ce qui chemine sur un plus petit cercle, ayant plus de mouvemens à faire, & il » faut que les jambes soient plus en liberté; les » autres sont plus contraintes & sujettes dans le » petit cercle, parce qu'elles portent tout le corps, » & celles qui font le plus grand cercle, font plus » longtemps en l'air qu'elles.

» L'épaule ne peut s'assouplir, si la jambe de derrière de dedans n'est avancée & approchée, en » travaillant, de la jambe de derrière de dehors ».

On voit par le propre raisonnement de ces deux grands hommes, que l'un & l'autre ont admis le cercle; mais M. de la Broue ne s'en sert pas toujours, & il préfère souvent le quarré.

Pour M. le duc de Newcastle, dont le cercle est la leçon favorite, il convient lui-même des inconvéniens qui s'y trouvent, quand il dit, que dans le cercle la tête dedans, la croupe dehors, les parties de devant sont plus sujettes & plus contraintes que celles de derrière, & que cette leçon met un cheval sur le devant.

Cet aveu que l'expérience confirme, prouve évidemment que le cercle n'est pas le vrai moyen d'assouplir parfaitement les épaules; puisqu'une chose contrainte & appesantie par son propre poids ne peut être légère: mais une grande vérité, que cet illustre auteur admet, c'est que l'épaule ne peut s'assouplir, si la jambe de derrière de dedans n'est avancée & approchée en marchant de la jambe de derrière de dehors: & c'est cette judicieuse remarque qui m'a fait chercher & trouver la leçon de l'épaule en dedans dont nous allons donner l'explication.

Lors donc qu'un cheval saura trotter librement aux deux mains sur le cercle & sur la ligne droite, qu'il saura sur les mêmes lignes, marcher un pas tranquille & égal; & qu'on l'aura accoutumé à former des arrêts & demi-arrêts, & à porter la tête en dedans; il faudra alors le mener au petit pas lent & peu raccourci le long de la muraille, & le placer de manière que les hanches décrivent une ligne, & les épaules une autre. La ligne des hanches doit être près de la muraille, & celle des épaules, détachée & éloignée du mur environ un pied & demi ou deux, en le tenant plié à la main où il va. C'est-à-dire, pour m'expliquer plus familièrement, qu'au lieu de tenir un cheval tout-à-fait droit d'épaules & de hanches sur la ligne droite le long du mur, il faut lui tourner la tête & les épaules un peu en dedans vers le centre du manège, comme si effectivement on vouloit le tourner tout-à-fait, & lorsqu'il est dans cette posture oblique & circulaire, il faut le faire marcher en avant le long du mur, en l'aidant de la rêne & de la jambe de dedans: ce qu'il ne peut absolument faire dans cette attitude, sans croiser ni chevaler la jambe de devant de dedans par-dessus celle de dehors, & de même la jambe de derrière de dedans par-dessus celle de derrière de dehors, comme il est aisé de le voir dans la figure de l'épaule en dedans, qui est au commencement de ce chapitre, & dans le plan de terre de la même leçon, qui rendront la chose encore plus sensible.

Cette leçon produit tant de bons effets à-la-fois, que je la regarde comme la première & la dernière de toutes celles qu'on peut donner au cheval, pour lui faire prendre une entière souplesse, & une parfaite liberté dans toutes ses parties. Cela est si vrai, qu'un cheval qui aura été assouplí suivant ce principe, & gâté après ou à l'école, ou par quelqu'ignorant, si un homme de cheval le remet pendant quelques jours à cette leçon, il le trouvera aussi souple & aussi aisé qu'auparavant.

Premièrement, cette leçon assouplit les épaules, parce que la jambe de devant de dedans, croisant & chevalant à chaque pas que le cheval fait dans cette attitude, en avant par-dessus celle de dehors, & le pied de dedans allant se poser au-dessus du pied de dehors, & sur la ligne de ce même pied, le mouvement auquel l'épaule est obligée dans cette action, fait agir nécessairement les ressorts de cette partie, ce qui est facile à concevoir.

2°. L'épaule en dedans prépare un cheval à se mettre sur les hanches, parce qu'à chaque pas qu'il fait dans cette posture, il porte en avant sous le ventre, la jambe de derrière de dedans, & va la placer au-dessus de celle de derrière de dehors, ce qu'il ne peut faire sans baisser la hanche: il est donc toujours sur une hanche à une main, & toujours sur l'autre hanche à l'autre main, & par conséquent il apprend à plier les jarrets sous lui; c'est

Digitized by Google

ce qu'on appelle être sur les hanches.

3°. Cette même leçon dispose un cheval à fuir les talons, parce qu'à chaque mouvement, étant obligé de croiser & de passer les jambes l'une par-dessus l'autre, tant celles de devant que celles de derrière, il acquiert, par-là, la facilité de bien chevaler les bras & les jambes aux deux mains, ce qu'il faut qu'il fasse, pour aller librement de côté. Enforte que lorsqu'on mène un cheval l'épaule en dedans à main droite, on le prépare à fuir les talons à main gauche, parce que c'est l'épaule droite qui s'assouplit dans cette posture: & lorsqu'on lui met l'épaule en dedans à main gauche, c'est l'épaule gauche qui s'assouplit, & qui le prépare à bien passer la jambe gauche pour aller facilement de côté à main droite.

Pour changer de main dans la leçon de l'épaule en dedans: par exemple, de droite à gauche, il faut conserver le pli de la tête & du col; & en quittant le mur, faire marcher le cheval droit d'épaules & de hanches sur une ligne oblique, jusqu'à ce qu'il soit arrivé dans cette posture sur la ligne de l'autre muraille; & là, il faudra lui placer la tête gauche & les épaules en dedans, & détachées de la ligne de la muraille, en l'élargissant & lui faisant croiser les jambes de dedans à cette main par-dessus celle de dehors, le long du mur, & de la même manière que nous venons de l'expliquer pour la droite.

Comme le cheval manquera dans l'exécution des premières leçons de l'épaule en dedans, soit en mettant la croupe trop en dedans, soit au contraire en tournant trop les épaules en dedans & en quittant la ligne de la muraille, pour éviter la sujétion de passer & de croiser ses jambes dans une posture qui lui tient tours les muscles dans une continuelle contraction, ce qui le gêne quand il n'y est pas accoutumé, le cercle alors doit servir de remède à ces défenses. On le mènera donc au petit pas sur un cercle large, & on lui dérobera de temps en temps des pas croisés des jambes de dedans par-dessus celles de dehors; enforte qu'en élargissant le cercle de plus en plus, insensiblement on arrivera sur la ligne de la muraille, & le cheval se trouvera dans la posture de l'épaule en dedans; & dans cette attitude, on lui fera faire quelques pas en avant le long du mur; ensuite on l'arrêtera, on lui pliera le col & la tête, en faisant jouer le mors dans la bouche avec la rêne de dedans; on le flattera, & on le renverra.

S'il arrive qu'un cheval se retienne & qu'il se défende par malice, ne voulant point se rendre à la sujétion de cette leçon, il faudra la quitter pour quelque temps, & revenir au premier principe du trot étendu & hardi, tant par ligne droite que sur des cercles; & lorsqu'il obéira, on le remettra au pas l'épaule en dedans sur la ligne de la muraille; & s'il va bien quelque pas, il faut l'arrêter, le flatter & le descendre.

Lorsque le cheval commencera à obéir aux deux mains à la leçon de l'épaule en dedans, on lui apprendra à bien prendre les coins, ce qui est le plus difficile de cette leçon. Pour cela il faudra à chaque coin, c'est-à-dire au bout de chaque ligne droite, faire entrer les épaules dans le coin, lui conservant la tête placée en dedans; & dans le temps qu'on tourne les épaules sur l'autre ligne, il faut faire passer les hanches à leur tour dans le coin par où les épaules ont passé. C'est avec la rêne de dedans & la jambe de dedans qu'on porte le cheval en avant dans les coins; mais dans le temps qu'on tourne sur l'autre ligne, il faut que ce soit avec la rêne de dehors, en portant la main en dedans, & prendre le temps qu'il ait la jambe de dedans en l'air & prête à retomber, afin qu'en tournant la main dans ce temps là, l'épaule de dehors puisse passer par-dessus celle de dedans; & comme l'aide de tourner est une espèce de demi-arrêt, il faut en tournant la main, le chasser un peu en avant avec le gras des jambes. Si le cheval refuse de passer la croupe dans les coins, en se tenant large de derrière, & en se cramponnant sur la jambe de dedans, (défense la plus ordinaire des chevaux,) il faudra le pincer du talon de dedans en même temps qu'on tournera les épaules sur l'autre ligne. Voilà, selon moi, ce qu'on appelle *prendre les coins*, & non pas comme font la plupart des cavaliers, qui se contentent de faire entrer la tête & les épaules dans le coin, & négligent d'y passer la croupe; de manière que le cheval tourne tout d'une pièce, au lieu qu'en y faisant passer les hanches après les épaules, le cheval dans ce passage d'épaules & de hanches s'assouplit non-seulement ces deux parties, mais encore les côtes, dont la soupleſſe augmente beaucoup l'agilité des ressorts du reſte de ſon corps.

Si on examine la ſtructure & la méchanique du cheval, on ſera aiſément perſuadé de l'utilité de l'épaule en dedans, & on conviendra que les raiſons que j'apporte, pour autoriſer ce principe, ſont tirées de la nature même, qui ne ſe dément jamais, quand on ne la contraint pas au-delà de ſes forces. Et en même temps, ſi on fait attention à l'action des jambes du cheval, qui va ſur un cercle la tête dedans la croupe dehors, il ſera aiſé de concevoir que ce ſont les hanches qui acquièrent cette ſoupleſſe, qu'on prétend donner aux épaules par le moyen du cercle, puiſqu'il eſt certain que la partie qui fait un plus grand mouvement, eſt celle qui s'aſſouplit le plus. J'admets donc le cercle pour donner aux chevaux la première ſoupleſſe, & auſſi pour châtier & corriger ceux qui ſe défendent par malice, en mettant la croupe dedans malgré le cavalier; mais je regarde enſuite l'épaule en dedans comme une leçon indiſpenſable pour achever d'aſſouplir les épaules, & leur donner la facilité de paſſer librement les jambes l'une par deſſus l'autre, qui eſt une perfection que doivent avoir tours les chevaux qu'on appelle bien mis & bien dreſſés.

Digitized by Google

De la Croupe au mur.

Ceux qui mettent la tête d'un cheval vis-à-vis du mur, pour lui apprendre à aller de côté, tombent dans une erreur dont il eſt facile de faire voir l'abus. Cette méthode le fait plutôt aller par routine que pour la main & les jambes ; & lorſqu'on l'ôte de la muraille, & qu'on veut le ranger de côté dans le milieu du manège, n'ayant plus alors d'objet qui lui fixe la vue, il n'obéit qu'imparfaitement à la main & aux jambes, qui ſont les ſeuls guides dont on doive ſe ſervir pour conduire un cheval dans toutes ſes allures. Un autre déſordre qui naît de cette leçon, c'eſt qu'au lieu de paſſer la jambe de dehors par-deſſus celle de dedans, ſouvent il la paſſe par-deſſous, dans la crainte de s'attrapper avec le fer la jambe qui eſt à terre, ou de ſe heurter le genou contre le mur, dans le temps qu'il leve la jambe & qu'il la porte en avant pour la paſſer par-deſſus l'autre.

M. de la Broue eſt de ce ſentiment, quand il conſeille de ne ſe ſervir de la muraille, pour faire fuir les talons aux chevaux, que pour ceux qui pèſent ou qui tirent à la main : & bien loin de leur placer la tête ſi près du mur, il dit qu'il faut tenir le cheval deux pas en deçà de la muraille, ce qui fait environ cinq pieds de diſtance de la tête du cheval au mur.

Je ne vois donc pas pourquoi tant de cavaliers pour faire connoître les talons à un cheval, lui mettent la tête au mur, en le forçant d'aller de côté avec la jambe, l'éperon, & même la chambrière, qu'ils font tenir par un homme à pied. Il eſt bien plus ſenſé, ſelon moi, pour éviter cet embarras & les déſordres qui peuvent en arriver, de lui mettre la croupe au mur. Cette leçon eſt tirée de l'épaule en-dedans.

Nous avons dit dans le chapitre précédent, qu'en menant un cheval l'épaule en-dedans à main droite, on lui aſſouplifſoit l'épaule droite, ce qui donne la faciliré à la jambe droite, lorſqu'il va de côté à main gauche, de chevaler par-deſſus la jambe gauche, & de même en le travaillant l'épaule en-dedans à gauche, c'eſt l'épaule de ce côté qui s'aſſouplit, & qui donne à la même jambe le mouvement qu'elle doit avoir pour chevaler librement par-deſſus la droite, lorſqu'on mène un cheval de côté à main droite. Suivant ce principe, qui eſt inconteſtable, il eſt aiſé de convertir l'épaule en-dedans en croupe au mur. On s'y prend de cette manière.

Lorſqu'un cheval eſt obéiſſant aux deux mains à la leçon de l'épaule en-dedans, & qu'il fait par conſéquent paſſer librement les jambes de-dedans par-deſſus celles de dehors, il faut, en le travaillant par exemple à droite, après l'avoir tourné dans le coin à un des bouts du manège, l'y arrêter, la croupe vis-à-vis & environ à deux pieds de diſtance de la muraille, de peur qu'il ne ſe frotte la queue contre le mur ; & au lieu de continuer d'aller en avant, il faut le retenir de la main & le preſſer de la jambe gauche, pour lui dérober quelque temps de côté ſur le talon droit, & s'il obéit deux ou trois pas, l'arrêter & le flatter, pour lui faire connoître que c'eſt là ce qu'on lui demande.

Comme la nouveauté de cette leçon embarraſſe un cheval les premiers jours qu'on la lui fait pratiquer, il faut, dans les commencements, le mener les rênes ſéparées & très-doucement, afin de pouvoir mieux retenir les épaules ; & ne point chercher à le plier, mais lui donner ſeulement une ſimple détermination pour aller de côté, ſans obſerver de juſteſſe. Si-tôt qu'il fuira la jambe deux ou trois pas ſans héſiter, il faudra l'arrêter un peu de temps, le flatter, & reprendre enſuite de côté, en continuant toujours de l'arrêter & de le flatter, pour le peu qu'il obéiſſe, juſqu'à ce qu'enfin il ſoit arrivé dans cette poſture au bout de la ligne ; le long du mur, & à l'autre coin du manège. Après l'avoir laiſſé repoſer quelque temps dans la place où il a fini, on revient enſuite à gauche ſur la même ligne, en ſe ſervant de la jambe droite pour le faire aller de côté, & obſerver la même attention qui eſt de le flatter dès qu'il aura obéi trois ou quatre pas de bonne volonté, & continuer ainſi juſqu'à ce qu'il ſoit arrivé au coin d'où l'on eſt parti d'abord.

Si le cheval refuſe abſolument de fuir les talons à l'une des deux mains, c'eſt une preuve qu'il n'a pas été aſſez aſſoupli à l'autre main. Et alors il faut le mettre l'épaule en dedans ; c'eſt-à-dire, que ſi le cheval refuſe, par exemple, de fuir le talon gauche, la croupe au mur, qui eſt l'aide qu'on donne pour aller de côté à droite, il le faut remettre l'épaule en dedans à gauche, juſqu'à ce qu'il paſſe facilement la jambe gauche par deſſus la droite. Et afin qu'il ſe trouve, ſans s'en appercevoir, aller de côté la croupe au mur à droite, qui eſt la main où nous ſuppoſons qu'il eſt rebelle, on lui tourne la tête & les épaules de plus en plus en dedans, juſqu'à ce qu'elles ſoient vis-à-vis de la croupe ; alors en lui plaçant la tête droite, & en continuant de lui faire fuir la jambe gauche, comme s'il alloit toujours l'épaule en dedans à gauche, il ſe trouvera aller de côté à droite. De même, ſi le cheval refuſe de fuir le talon droit, qui eſt aller de côté à gauche, il faudra le mener l'épaule en dedans à droite, & inſenſiblement en tournant les épaules fort en dedans, & juſqu'à ce qu'elles ſe trouvent vis-à-vis la croupe, le cheval ſe trouvera fuir le talon droit, & aller par conſéquent de côté à main gauche.

Suivant ce que nous venons d'expliquer, il eſt aiſé de remarquer, que ce qu'on appelle, *épaule en dedans à une main*, devient épaule de dehors, lorſqu'on met la croupe au mur ; parce que la même épaule continue ſon mouvement, quoique le cheval aille à l'autre main. Mais comme dans la poſture de la croupe au mur, le cheval allant de côté, doit être preſque droit d'épaules & de hanches, l'action de l'épaule eſt alors plus circulaire,

Digitized by Google

& par conſéquent le mouvement eſt plus pénible & plus difficile à faire au cheval, que celui qu'il fait l'épaule en dedans. Un peu d'attention fera aiſément concevoir cette différence, & prouvera en même temps évidemment, qu'un des avantages de l'épaule en dedans, eſt d'apprendre à un cheval, à bien paſſer & à chevaler librement ſes jambes l'une par deſſus l'autre, & que c'eſt un remède à toutes les fautes qu'il peut faire quand on lui apprend à fuir les talons.

Lorſque le cheval commence à obéir & à aller librement de côté aux deux mains la croupe au mur, il faut le placer dans la poſture où il doit être pour fuir les talons avec grace; ce qui ſe fait en obſervant trois choſes eſſentielles.

La première, c'eſt de faire marcher les épaules avant les hanches; autrement le mouvement circulaire de la jambe & de l'épaule de dehors, qui fait voir la grace & la ſouplеſſe de cette partie, ne ſe trouveroit plus. Il faut tout au moins que la moitié des épaules marche avant la croupe; en ſorte que (ſuppoſant, par exemple, qu'on aille à droite) la poſition du pied droit de derrière, ſoit ſur la ligne du pied gauche de devant, comme on le peut voir dans le plan de terre. Car ſi la croupe marche avant les épaules, le cheval eſt entablé, & la jambe de derrière de dedans, marchant & ſe plaçant plus avant que celle de devant du même côté, rend le cheval plus large du derrière que du devant, & par conſéquent ſur les jarrets; car pour être ſur les hanches, un cheval en marchant doit être étréci de derrière.

La ſeconde attention qu'on doit avoir, lorſqu'un cheval commence à aller librement de côté la croupe au mur, c'eſt de le plier à la main où il va. Un beau pli donne de la grace à un cheval, lui attire l'épaule du dehors & en rend l'action libre & avancée. Pour l'accoutumer à ſe plier à la main où il va, il faut à la fin de chaque ligne de la croupe au mur, après l'avoir arrêté, lui tirer la tête avec la rêne de dedans, en faiſant jouer le mors dans la bouche; & lorſqu'il cède a ce mouvement, le flatter avec la main du côté qu'on l'a plié. On doit obſerver la même choſe en finiſſant à l'autre main ſur l'autre talon; & par ce moyen le cheval prendra peu-à-peu l'habitude de marcher plié, & de regarder ſon chemin en allant de côté.

La troiſième choſe qu'on doit encore obſerver dans cette leçon, c'eſt de faire enſorte que le cheval décrive les deux lignes; ſavoir, celle des épaules & celle des hanches, ſans avancer ni reculer; enſorte qu'elles ſoient parallèles. Comme cela vient en partie du naturel du cheval, il arrive ordinairement que ceux qui ſont peſants ou qui tirent à la main, ſortent de la ligne en allant trop en avant; c'eſt pourquoi il faut retenir ceux-ci de la main de la bride, ſans aider des jambes. Il faut au contraire chaſſer en avant, ceux qui ont la mauvaiſe habitude de ſe retenir & de s'acculer, en ſe ſervant des jarrets, des gras de jambes, & quelquefois même des éperons, ſuivant qu'ils ſe retiennent plus ou moins. Avec ces précautions on maintiendra les uns & les autres dans l'ordre & dans l'obéiſſance de la main & des jambes.

De peur qu'un cheval, en allant de côté, ne tombe dans le défaut de ſe traverſer & de pouſſer ou de ſe jetter ſur un talon ou ſur l'autre, malgré l'aide du cavalier; il faut, à la fin de chaque reprife, le mener droit dans les talons d'une piſte, ſur la ligne du milieu de la place: on lui apprend auſſi ſur la même ligne à reculer droit dans la balance des talons.

Quoique la leçon de l'épaule en dedans & celle de la croupe au mur, qui doivent être inſéparables, ſoient excellentes pour donner à un cheval la ſouplеſſe, le beau pli, & la belle poſture dans laquelle un cheval doit aller, pour manier avec grace & avec légéreté; il ne faut pas pour cela abandonner la leçon du trot ſur la ligne droite & ſur les cercles; ce ſont les premiers principes auxquels il faut toujours revenir, pour l'entretenir & le confirmer dans une action hardie & ſoutenue d'épaules & de hanches. Par ce moyen on divertit un cheval, & on le délaſſe de la ſujétion dans laquelle on eſt obligé de le tenir, lorſqu'il eſt dans l'attitude de l'épaule en dedans & de la croupe au mur. Voici l'ordre qu'il faut obſerver pour mettre à profit ces leçons.

De trois petites repriſes que l'on fera chaque jour, & chaque fois que l'on montera un cheval qui ſera avancé au point d'exécuter ce que nous avons dit dans ce chapitre, la première doit ſe faire au pas l'épaule en dedans; & après deux changements de main, qui doivent ſe faire d'une piſte, (car il ne faut point encore aller de côté), on lui met la croupe au mur aux deux mains, & on le finit droit & d'une piſte au pas ſur la ligne du milieu du manège. La deuxième repriſe doit ſe faire au trot hardi, ſoutenu, & d'une piſte; & on finit dans la même action ſur la ligne du milieu de la place, ſans lui mettre la croupe au mur. La troiſième & dernière repriſe, il faut le remettre l'épaule en dedans au pas, enſuite la croupe au mur, & toujours le finir droit par le milieu. En mariant ainſi enſemble ces trois leçons d'épaule en dedans, de trot, & de croupe au mur; on verra venir de jour en jour, & augmenter la ſouplеſſe & l'obéiſſance d'un cheval, qui ſont, comme nous l'avons dit, les deux premières qualités qu'il doit avoir pour être dreſſé.

Des Changements de main, & de la manière de doubler.

Ce qu'on appelle communément changement de main, eſt la ligne que décrit un cheval, lorſqu'il va de droite à gauche ou de gauche à droite; & comme cette leçon eſt en partie fondée ſur la manière de doubler, nous expliquerons d'abord ce que c'eſt que faire doubler un cheval.

Le manège, regardé comme le lieu où l'on exerce les chevaux, doit être un quarré long; & la

Digitized by Google

la diviſion de ce quarré en pluſieurs autres plus ou moins larges, forme ce qu'on appelle, *doubler large* & *doubler étroit*.

Cette façon de doubler, ſoit large, ſoit étroit, ſuivant la volonté du cavalier, rend le cheval attentif aux aides, & prompt à obéir à la main & aux jambes; mais le difficile de cette action, eſt de tourner les épaules au bout de la ligne du quarré ſans que la croupe ſe dérange. Il faut pour cela, en tournant au bout de chaque ligne du quarré, former un quart de cercle avec les épaules, & que les hanches demeurent dans la même place. Dans cette action, la jambe de derrière de dedans doit reſter dans une place, & les trois autres jambes, ſçavoir, les deux de devant, & la jambe de derrière de dehors, tournent circulairement autour de celle de derrière de dedans, qui ſert comme de pivot. Lorſque les épaules ſont arrivées ſur la ligne des hanches, on continue de paſſager droit dans les talons, juſqu'à l'autre coin du quarré; & cette leçon ſe répète au bout de chaque ligne, excepté dans les coins où les angles du quarré ſont formés par la rencontre des deux murailles. Alors ce ſont les hanches qui doivent ſuivre les épaules par où elles ont paſſé, c'eſt à-dire, par l'angle du coin, & cela dans le temps qu'on tourne les épaules ſur l'autre ligne.

C'eſt du quarré dans les quatre coins & dans le milieu du manége, qu'on tire toutes les proportions qui s'obſervent dans les manèges bien réglés, & qui ſervent à garder l'ordre qu'il faut tenir dans les changements de main larges & étroits, dans les voltes & dans les demi-voltes; car quoique quelques hommes de cheval négligent cette régularité, il n'eſt pas à propos de les imiter dans une pratique contraire à la juſteſſe.

Il y a des changements de main larges, & des changements de main étroits, des contre-changements de main, & des changements de main renverſés.

Le changement de main large, eſt le chemin que décrit le cheval d'une muraille à l'autre, ſoit d'une piſte, ſoit de deux piſtes, ſur une ligne oblique.

Les deux lignes du changement de main large de deux piſtes, dans le plan de terre, donneront l'idée de la proportion qu'on doit obſerver pour changer large.

Il eſt à remarquer que lorſqu'on change de main de côté de deux piſtes, la tête & les épaules doivent marcher les premières, & dans la même poſture qu'à la croupe au mur; avec cette différence pourtant, que dans le changement de main, le cheval doit marcher en avant à chaque pas qu'il fait, ce qui donne beaucoup de liberté à l'épaule de dehors, & tient le cheval dans une continuelle obéiſſance pour la main & pour les jambes.

Le changement de main étroit ſe prend depuis la première ligne du double étroit, & va ſe terminer à la muraille ſur une ligne parallèle à celle du changement de main large, comme on le voit au plan. Quelques cavaliers confondent mal-à propos la demi-volte avec le changement de main étroit.

A la fin de chaque changement de main, ſoit large, ſoit étroit, il faut que les épaules & les hanches arrivent enſemble, ce qu'on appelle *former le changement de main*, enſorte que les quatre jambes du cheval ſe trouvent ſur la ligne de la muraille, avant que de reprendre à l'autre main. On n'a repréſenté ici que la main droite, parce qu'il eſt aiſé de ſe figurer les mêmes lignes pour la gauche.

Le contre-changement de main eſt compoſé de deux lignes. La première eſt le commencement d'un changement de main large; & lorſque le cheval eſt arrivé au milieu de la place, au lieu de continuer d'aller à la même main, il faut marcher droit en avant deux ou trois pas; & après lui avoir placé la tête à l'autre main, on le ramène ſur une ligne oblique, pour arriver ſur la ligne de la muraille qu'on vient de quitter; & on continue d'aller à la main où on étoit avant que de changer.

Le changement de main renverſé ſe commence comme le contre-changement de main, & dans le milieu de la ſeconde ligne oblique, au lieu d'aller juſqu'au mur, on renverſe l'épaule pour ſe retrouver à l'autre main. Voyez dans le plan de terre le renverſement d'épaule où le cheval ſe trouve à gauche en arrivant à la muraille d'où il eſt parti à droite.

Tous ces différents manèges de changements de main, contre changements & renverſements d'épaules, ſont faits pour empêcher les chevaux d'aller par routine, c'eſt le défaut de ceux qui manient plus de mémoire que pour la main & les jambes.

Du manège. (BOURGELAT).

Nous déſignons dans nos manèges, la haute, la moyenne & la baſſe école. Les chefs des académies ſe chargent des élèves les plus avancés; & l'inſtruction des autres, qu'ils ne perdent pas de vue, eſt confiée à des écuyers qui ſont ſous leurs ordres.

Cette diviſion relative aux gentilshommes, en ſuppoſe une ſemblable relativement aux chevaux; l'une & l'autre ſont également néceſſaires. Si d'une part les académiſtes ne peuvent faire de véritables progrès qu'autant qu'on leur fera parcourir une chaîne de principes qui naiſſent les uns des autres, & qui ſe fortifient mutuellement, il eſt indiſpenſable d'un autre côté de leur fournir des chevaux mis & ajuſtés de manière à leur en faire ſentir l'évidence.

Dès les premières leçons il ne s'agit que de preſcrire au cavalier les règles d'une belle aſſiette & d'une juſte poſition; mais ces règles ſont bientôt oubliées, ſi on ne frappe l'intelligence du diſciple par l'explication des raiſons ſur leſquelles elles ſont appuyées: peut-être que la plupart des maîtres négligent trop ce point important. Quoi qu'il en ſoit, on comprend qu'un cheval fixé dans les piliers, & auquel on ne demande qu'une action de piaffer dans

une seule & même place, dérangera moins un académiste, uniquement occupé du soin de se placer conformément aux préceptes qu'on lui a déduits, que si on l'obligeoit à monter sur-le-champ un cheval en liberté, qu'il redouteroit, qu'il voudroit retenir ou conduire, & qui le distrairoit des uniques objets sur lesquels son attention doit se fixer.

Ce n'est que lorsqu'il a connu quel doit être l'arrangement des différentes parties de son corps, & qu'on apperçoit qu'elles se prêtent en quelque façon à la volonté, qu'on peut lui donner un second cheval accoutumé à cheminer au pas. Alors on lui indique les différents mouvements de la main, afin qu'il puisse librement tourner son cheval à droite & à gauche, le laisser aller en avant, l'arrêter & même le reculer: on observe sans cesse en même temps les défauts de sa position, & on les lui indique scrupuleusement, dans la crainte qu'il ne contracte de mauvaises habitudes, qu'il est très-difficile de corriger dans la suite. Plusieurs écuyers ne font aucune distinction des élèves qui leur sont soumis; ils diffèrent néanmoins beaucoup, si on considère le plus ou le moins de facilité de leur esprit, & la disposition plus ou moins favorable de leur corps; ainsi tel d'entre eux dont la conception est heureuse, ne sera point troublé par un énorme détail de fautes qu'on lui reproche, tandis qu'un autre cessera de nous entendre, si nous le reprenons de deux défauts à la-fois. Tel fera de vains efforts pour se plier de manière à rencontrer l'attitude qu'on exige de lui, & dont une construction plus ou moins difforme, ou une aptitude naturelle l'éloigne. C'est donc au maître à se mettre à la portée des élèves, à juger de ce qu'il est d'abord essentiel de ne pas faire, & à leur faciliter, par l'exacte connoissance qu'il doit avoir de la relation & de la sympathie du jeu des parties dont leur corps est formé, les moyens d'exécuter & d'obéir. Un autre abus est de les obliger trop promptement à troter, parce que dès lors ils ne sont attentifs qu'à leur trot, & qu'ils ne pensent plus ni à l'exactitude de la position, ni aux mouvemens d'une main à laquelle ils s'attachent; en second lieu, on n'est point scrupuleux sur le plus ou le moins de dureté ou de vitesse du mouvement des chevaux; il est cependant très-constant qu'on devroit observer des degrés à cet égard: l'animal, dont les ressorts sont lians, & dont l'action n'est point pressée, offre toujours moins de difficultés à l'élève, qui peut se rendre raison à lui-même de ce qu'il est capable de faire & d'entreprendre. Ne souffre-t-il en effet aucun dérangement à raison d'une telle célérité? Il peut toujours augmenter de plus en plus la vitesse; conserve-t-il sa fermeté dans le trot le plus étendu? on doit lui donner un cheval qui, dans cette allure, ait moins d'union & plus de reins, & ainsi de suite jusqu'à ce qu'il ait acquis par cet exercice continué, ce que nous nommons proprement le fond de la selle. J'ajouterai que les leçons au trot doivent toujours être entremêlées des leçons au pas. Celles-ci sont les seules où nous puissions exactement suivre nos élèves, les rectifier, leur proposer une multitude de lignes différentes à décrire, & les occuper par conséquent sans cesse, en mettant continuellement leur main à l'épreuve, & en faisant accompagner les aides qui en parient, de celles de l'une & de l'autre jambe séparément ou ensemble. La pratique de ces opérations étant acquise par ce moyen, ces mêmes leçons se répètent au trot; du trot on passe aux chevaux dressés au galop, & de ceux-ci aux sauteurs dans les piliers, & à ceux qui travaillent en liberté au son de la voix, ou à l'aide de l'écuyer; c'est ainsi que se termine la marche de la basse école; marche dont on ne peut s'écarter sans craindre de précipiter les élèves dans une roideur, une contention, une incapacité à laquelle ils devroient préférer leur première ignorance.

Guidés & conduits suivant cette méthode, non-seulement ils ont reconnu cet équilibre nécessaire, mesuré & certain, d'où dépend la finesse, la précision, & la sureté de l'exécution; mais ils ont appris en général les effets de la main & des jambes, & leurs membres sont, pour ainsi dire, dénoués, puisqu'on a fait fréquemment mouvoir en eux toutes les parties dont l'action doit influer sur l'animal.

A toutes ces leçons succèdent celles d'où dépend la science de faire manier des chevaux de passage. Ici tous les principes déjà donnés, reçoivent un nouveau jour, & tout concourt à en démontrer la certitude; de plus il en dérive d'autres, & le disciple commence à s'appercevoir de la chaîne & de la liaison des règles. Comme il ne s'agit plus de la position & de la tenue, on peut lui développer les raisons de tout ce qu'il fait, & ces raisons lui feront entrevoir une multitude de choses à apprendre & à exécuter. On exige plus de finesse & plus d'harmonie dans ses mouvements, plus de réciprocité dans le sentiment de sa main & dans celui de la bouche du cheval, plus d'union dans ses aides, un plus grand ensemble, plus d'obéissance, plus de précision de la part de l'animal. Les demi-arrêts multipliés, les changemens de main, les voltes, les demi-voltes de deux pistes, les angles de manège scrupuleusement observés, l'action de la croupe ou de la tête au mur, la plus grande justesse du partir, du parer & du reculer, le pli dans lequel on assujettit le cheval, &c., sont un acheminement à de nouvelles lumières qui doivent frapper l'académiste, lorsqu'après s'être convaincu de la vérité de toutes les maximes dont on a dû lui faire sentir toutes les conséquences, soit au passage sur des chevaux successivement plus fins, plus difficiles, & dressés différemment, soit au trot, soit au galop, il est en état de passer à la haute école.

Alors il n'est pas simplement question de ce que l'on entend communément par l'accord de la main & des jambes, il faut aller plus loin à cet égard, c'est-à-dire faire rechercher à l'élève la proportion de la force musculeuse & variée des rênes; l'obliger à n'agir que par elles; lui faire comprendre les ef-

Digitized by Google

ſers combinés d'une ſeule rêne mue en deux ſens, les effets combinés des deux rênes enſemble mues en même ſens, ou en ſens contraire; & le convaincre de l'inſuffiſance réelle de l'action des jambes, qui ne peut être regardée comme une aide principale, à moins qu'il ne s'agiſſe de porter & de chaſſer le derrière en avant, mais qui dans tout autre cas n'eſt qu'une aide ſubſidiaire à la main. La connoiſſance de ces différentes proportions & de tous ces effets ne ſuffit pas encore. La machine ſur laquelle nous opérons, n'eſt pas un être inanimé; elle a été conſtruite par la nature, avec la faculté de ſe mouvoir; & cette mère commune a diſpoſé ſes parties de manière que l'ordre de ſes mouvements, conſtant, invariable, ne peut être interverti ſans danger ou ſans forcer l'animal à la déſobéiſſance. Il eſt donc important d'inſtruire notre diſciple de la ſucceſſion harmonique de ces mêmes mouvements, de leurs diviſions en pluſieurs temps, & de lui indiquer tous les inſtants poſſibles, inſtants qu'il doit néceſſairement ſaiſir dès qu'il voudra juger clairement de l'évidence des effets ſur leſquels il a été éclairé, conduire véritablement le cheval de tête, diriger toutes ſes actions, & non les déterminer ſeulement, & rapporter enfin à lui-même toutes celles auxquelles il le contraint & le livre. *Voyez* MANEGE.

Ce n'eſt qu'avec de tels ſecours que nous pouvons abréger les routes de la ſcience, & dévoiler les myſtères les plus ſecrets de l'art. Pour en parcourir tous les détours, nous ſuivrons la même voie dans les leçons ſur tous les airs relevés; nous ferons enſuite l'application de tous les principes donnés ſur des chevaux neufs, que nos diſciples entreprendront ſous nos yeux; & il n'eſt pas douteux que dès-lors ils ſortiront de nos écoles avec moins de préſomption, plus de capacité, & qu'ils pourront même nous laiſſer très-loin derrière eux, s'ils perſévèrent dans la carrière que nous leur aurons ouverte, & dans laquelle on ne doit avoir d'autre guide que la patience la plus conſtante & le raiſonnement le plus profond.

PREMIERE LEÇON SUR LE DROIT, SOUS L'HOMME. (DUPATY).

Le cheval étant une fois aſſagi par la leçon de longe, je conſeille de le monter & de le mener dehors ſur le droit, ſans lui demander autre choſe que d'aller en avant & de trotter le mieux qu'il pourra, & ſans preſcrire à ſa tête & à ſon col une attitude trop gênante. Menez-le le plus droit poſſible, enſorte qu'il ſente les deux rênes. Donnez-lui de la liberté, & qu'il ſoit porté en avant par vos jambes bien égales. A meſure qu'il obéira, raccourciſſez les rênes & enlevez ſa tête & ſon col, non pas en mettant de la force dans les mains, comme quelques-uns, mais en badinant avec les rênes & en jouant avec elles. Comme ces petits à-coups pourroient rallentir le cheval, ſentez davantage les jambes, mais ſans force.

Evitez ſur-tout de chagriner l'animal ou par des à coups trop forts, ou par des châtiments déplacés, ou même en voulant exiger de lui au-delà de ſes forces. On doit ſçavoir que le cheval a bien peu de moyens d'obéir dans les commencements, & qu'il faut lui demander le moins poſſible. Je ne ſaurois approuver ceux qui, dès les premiers jours, tiennent les rênes du bridon très tendues, & ferment les jambes avec force, prétendant par-là décider le cheval. C'eſt une grande erreur: car comment comprendra-t-il qu'on lui demande d'aller en avant, ſi on le retient avec force? & comment ſoutiendra-t-il avec ſon peu de vigueur ces deux opérations contradictoires?

On ne doit jamais oublier que la main doit être très-légère dans les commencements ſur-tout, & qu'elle ne doit faire qu'aviſer la tête. Les jambes de l'homme venant enſuite à travailler, portent l'animal en avant. C'eſt avec le temps & la douceur, qu'on placera la tête & le col: il ne faut pas tenter de le faire trop tôt, on ruine le cheval. La grande leçon à lui donner eſt de le porter bien en avant: non pas qu'il faille le trotter très vite & très-allongé; au contraire, on ne doit pas le preſſer dans les commencements; mais il faut qu'il n'arrête pas de lui-même, & qu'il ſente les jambes de l'homme en les ſuyant ſans leur réſiſter.

Les jeunes chevaux ont ordinairement une allure qui n'eſt ni le pas ni le trot. Si on le preſſe d'aller trop vite, leur allure ne prend aucun caractère, parce qu'elle ne ſe forme qu'autant que les forces & l'équilibre ſe perfectionnent. C'eſt donc mal fait de les trotter très vite, ils ſe diſloquent ſans s'aſſouplir, ils s'énervent & ſe ruinent. Par un trot allongé, les muſcles ſouffrent une diſtenſion trop grande, ainſi que les ligaments qui s'étendent trop, ce qui fait que les os ſortent de leur place plus ou moins; & il arrive que les muſcles affoiblis ne peuvent remuer que lentement des os incertains & variant ſur leur appui. Je ne preſſe donc mon cheval qu'à meſure qu'il place ſon col & ſa tête, parce que, lorſqu'il eſt ainſi préparé, tout ſon corps s'ajuſte ſur l'attitude du col, & il ſe ſoutient de lui-même. Lorſqu'il a de la vigueur, je le trotte franchement, enſorte que ſon allure ſoit nette, bien unie & bien cadencée; c'eſt-à-dire que chaque temps de trot ſoit marqué par une battue régulière. Si l'animal ceſſe d'être d'accord, je rallentis, car c'eſt une marque qu'il n'y a plus ni équilibre ni union; & je perdrois tout ſi je continuois cette allure défordonnée.

Lorſque le cheval a fait un temps de trot, je le fais repoſer en le laiſſant aller au pas. Cette allure ſe forme, comme le trot, par l'équilibre & la bonne diſpoſition de la tête & du col. Je laiſſe d'abord le cheval entièrement à ſa liberté: fatigué de la leçon du trot, il prend un pas qui lui convient, & j'étudie de quelle nature il eſt. Je raccourcis inſenſiblement mes *rênes*, en plaçant ſa tête & en enlevant. Dès que je ſens qu'il veut prendre

Digitized by Google

le trot, je conclus qu'il eſt trop enlevé pour aller au pas : je lui rends la main & je le remets au pas franc & uni, dont les quatre temps doivent être bien marqués & également eſpacés.

Telle eſt la première leçon que je donne au cheval, ſans exiger de lui autre choſe. Lorſqu'il l'exécute bien, & qu'il va bien devant lui, on peut lui faire connoître d'autres travaux.

Je ne fixe aucun temps au cheval pour me ſatisfaire : cela dépend de ſes forces & de ſon âge ; mais plus on le tiendra à cette leçon ſur le droit, plus il acquerra de franchiſe, & mieux il ſe décidera en avant.

De l'équilibre au cheval.

Lorſque le cheval commence à tourner librement aux deux mains, je crois très à propos de le mener alors au manège, & de l'y travailler d'une manière plus ſuivie, ſur-tout ſi c'eſt un cheval deſtiné pour l'école. Comme le terrein dans un manége eſt moins vaſte, l'allure du cheval doit être plus raccourcie, & le travail plus exact.

Leçon du pas & du trot ſur le droit.

Il eſt bon, lorſqu'on commence à exercer un cheval, de lui faire faire une repriſe au pas, afin qu'il ſe dégourdiſſe, ſe rappelle ce qu'il a déja appris, & ſe place ſous l'homme. Cette repriſe doit ſe faire à un pas franc, & le cheval étant à ſon aiſe, il ſera alors bien plus en état de commencer ſa repriſe au trot.

Cette repriſe ſe fera en tenant les deux rênes égales autant qu'il eſt poſſible, & en ſentant la jambe de dedans plus que celle de dehors, afin d'accoutumer de bonne heure le cheval à ſe plier pour la jambe de dedans. On trottera un peu plus raccourci que dans le dehors, & on enlèvera ſouvent les deux rênes enſemble, enſorte que le cheval s'aſſeye & ſe grandiſſe davantage.

Il eſt bon de temps en temps, lorſque le cheval ſe ſoutient bien, de le chaſſer dans les deux jambes un temps ou deux, ſans lâcher les rênes, & en maintenant la tête & le col dans leur degré d'élévation. On doit ſentir, dans ce temps de chaſſe, que l'action des hanches s'accélère ſans que le cheval retombe ſur le devant. En effet, c'eſt ce qui doit réſulter de la preſſion un peu plus forte des jambes ; car elles excitent une contraction plus ſubite & plus entière dans les muſcles abdominaux, & par-là il arrive que les jambes de derrière ſe portent promptement ſous le centre de gravité.

En pratiquant ce que je viens de dire, on donne plus de franchiſe au cheval à ſe porter en avant : l'exercice qu'on donne avec diſcrétion augmente les reſſorts du cheval ; & la crainte qu'il a des jambes, fait qu'il ne s'y endort pas, & qu'il ſe décide ſans tâtonner.

Quand on arrive aux coins, il faut bien ſe garder de vouloir les prendre avec exactitude ; mon uſage eſt au contraire de les arrondir beaucoup, afin de ſoulager le cheval. Pour cela, portez un peu les deux mains en dedans, & ſentez vos deux jambes comme ſi vous vouliez tourner : pour peu que le cheval ſe rallentiſſe, un appel de langue le ranimera, & un peu plus de jambes le portera en avant.

On trottera ainſi le cheval aux deux mains, & enſuite on finira par lui donner une repriſe au pas.

Rien n'eſt meilleur que le trot pratiqué ainſi ſur le droit : mais on ne doit pas négliger le trot ſur le cercle ; car lorſque cette leçon, dont nous allons parler, eſt bien donnée, de manière que le cheval ne ſe couche point, & ſe tienne le plus en équilibre qu'il eſt poſſible, il eſt certain qu'elle aſſouplit les reins de l'animal, & l'achemine à une obéiſſance plus complette.

Leçon du pas & du trot ſur le cercle.

Si on veut que la colonne vertébrale du cheval s'aſſouplisſe par la leçon du pas & du trot ſur le cercle, il faut de toute néceſſité que ſon corps s'arrondiſſe & ſe mette ainſi à chaque pas ſur une portion du cercle qu'il décrit. Suppoſons une ligne qui partage également le corps du cheval en paſſant entre les deux oreilles, & qu'elle vienne aboutir au milieu des os des iles ; ſi le cheval va bien droit devant lui, cette ligne ſera droite : mais ſuppoſons-là flexible, elle s'arrondira ſi le cheval va ſur le cercle, & elle partagera toujours également le corps du cheval. Je dis que cette ligne, ſi on veut aſſouplir le cheval, doit correſpondre à une ligne pareille qu'on tracera ſur le terrein pour y promener le cheval.

On doit obſerver que la partie du corps du cheval, qui eſt en dedans du cercle, eſt plus raccourcie que celle de dehors, & que par conſéquent elle eſt plus comprimée, tandis que la partie de dehors a plus de jeu. Il y a donc une grande diſproportion dans les poids que les jambes de dedans & celles de dehors ſupportent, ainſi que dans la compreſſion des reſſorts : le reſſort, ou la jambe de derrière de dehors, étant plus à ſon aiſe, a plus d'activité, & rejette promptement la maſſe ſur celui de dedans, qui alors n'a pas une égale élaſticité, parce que ſa charge eſt plus conſidérable. De plus l'épaule de dehors eſt plus avancée que celle de dedans, ainſi que la cuiſſe de ce côté-là ; & ſi on n'y prenoit garde, l'action plus forte de la partie de dehors chargeroit tellement celle de dedans, que l'animal ſe coucheroit en dedans, & que ſes jambes ſeroient trop gênées, & ſon équilibre détruit.

D'après ces obſervations, il eſt évident qu'il faut employer des aides qui rétabliſſent cet équilibre autant que cela eſt poſſible, afin que l'animal ſe ſoutienne. Un cheval qui veut changer de direction, étant en liberté, ou malgré l'homme qui le conduit, met les hanches du côté oppoſé à celui des épaules ; ſi celles-ci vont à droite, celles-là vont à gauche, & ainſi il n'eſt pas arrondi. Pour qu'il le ſoit, il faut que les hanches ſuivent régu-

Digitized by Google

lièrement le chemin que parcourent les épaules, & cela eſt très-difficile à faire exactement. Ce ſont nos opérations bien combinées qui captivent toutes les parties du cheval, & qui le rendent obéiſſant. Voici celles que je crois les plus sûres pour le mener ſur le cercle.

Après avoir placé mon cheval & l'avoir enlevé autant que cela eſt néceſſaire, je ſens la rêne droite un peu plus que la gauche, (je ſuppoſe le cheval à droite) pour ramener un peu la tête, le col & les épaules en dedans; je lui fais ſentir ma jambe droite, elle achève de le plier, & porte en avant tout ce côté-là, qui eſt retardé dans ſa marche: puis j'approche ma jambe gauche qui fixe les hanches, & même les jette un peu en dedans pour arrondir la colonne vertébrale du cheval; enfin je ſoutiens un peu de la rêne gauche, afin que les épaules n'aillent pas trop en dedans, & que l'épaule de dedans du cheval ne ſoit pas trop gênée.

Ces opérations ne ſauroient être égales entre elles; la rêne de dedans doit primer ainſi que la jambe de dehors: néanmoins dans certains inſtants on doit faire primer les aides contraires; ces inſtants ſont ceux où l'on ſent que la marche du côté de dedans eſt rallentie.

Lorſqu'un cheval ſe plie difficilement à une main, il faut faire primer les aides de ce côté, juſqu'à ce qu'il ſoit gagné; alors on reviendra au travail ordinaire pour la leçon ſur le cercle.

C'eſt ainſi que l'on doit, au pas & au trot, mêlanger ſes opérations pour aſſouplir & arrondir le cheval, en le menant ſur le cercle. Si, après l'avoir bien préparé, on veut, avec la bride & les deux rênes égales dans une ſeule main, le mener ſur le cercle, il ſera à propos de ſe rappeller ce que j'ai dit au ſujet des changements de direction dans la théorie de l'équitation.

Il y a des écuyers qui prétendent que le cheval doit ſe coucher ſur le côté de dedans dans le cercle. Je conviens que l'animal ſe place ainſi, ſi l'on néglige de le plier & de le ſoutenir de la jambe de dedans, enſorte qu'il s'arrondiſſe. Mais ſi on a ſoin de le travailler comme il faut, il ne ſe couchera pas: les temps de chaſſe de la jambe de dedans accéléreront l'activité de la jambe de derrière du même côté du cheval; elle ſe portera ſous le centre de gravité, & aura aſſez de force pour rejetter la maſſe ſur l'autre jambe, lorſque ſon tour de le faire ſera venu.

Temps de mettre le mors au cheval.

Juſqu'ici nous nous ſommes uniquement ſervis du bridon. Si l'animal, au pas & au trot, ſe porte bien en avant ſur le droit, & s'arrondit ſur le cercle, aux deux mains, aſſez pour qu'on puiſſe le mener en rond, quelqu'imparfait que ſoit le cercle qu'il décrit, je penſe qu'il eſt temps alors de l'emboucher, pour commencer à le placer correctement, & pour lui donner des leçons plus ſtrictes. J'ai déja dit que ſes forces, ſa ſoupleſſe & ſon adreſſe, décidoient de cet inſtant. Si on l'embouche à propos, il ne refuſera pas le mors, & il obéira d'abord comme il faiſoit au bridon, cependant avec plus de réſerve, parce que cet inſtrument nouveau lui cauſe plus de douleur, & qu'il eſt obligé de ſe ſoutenir de lui-même pour l'éviter. C'eſt pourquoi il faut le contenir moins, afin qu'il jouiſſe de plus de liberté dans les premiers jours, & qu'il ſe familiariſe avec le mors: ſi l'on vouloit l'aſſujettir, il ſe retiendroit, ne ſe porteroit pas ſi bien en avant, & finiroit par ſe défendre. C'eſt pour cela que je conſeille de le relâcher les premiers jours; enſuite de le reprendre peu-à-peu & par des degrés inſenſibles, toujours en lui faiſant ſentir les jambes, afin qu'il ne retarde pas ſon allure lorſqu'il ſentira le mors opérer un peu plus ſur ſes barres. On ſe ſervira d'abord des rênes ſéparées, en en mettant une dans chaque main, & on exécutera ſimplement les leçons que j'ai preſcrites pour le travail du bridon.

Après chaque repriſe il eſt bon d'agiter légèrement chaque rêne de la bride, en détachant la rêne du col du cheval, & en l'enlevant. Ce travail, que l'on doit faire très-délicatement, amène la tête du cheval juſqu'au genou de l'homme, lui plie le col, & l'accoutume à obéir à l'action de chaque rêne. Il faut en cela beaucoup de prudence, car il y a des chevaux ſi ſenſibles, que ce travail les déſeſpéreroit ſi on ne prenoit bien des précautions. On doit travailler à rendre également ſouples & obéiſſants les deux côtés du cheval: ainſi ce que l'on fait à une main, on le fera auſſi à l'autre.

Puiſque nous commençons à nous ſervir de la bride, il eſt temps de parler de l'attitude du cheval, & d'indiquer celle que nous regardons comme la meilleure & la plus sûre pour les deux individus.

De la belle Attitude du cheval.

Nous avons déja dit un mot de l'attitude du cheval, en parlant de ſa démarche, mais nous n'avons pas donné les procédés de l'art pour y amener le cheval. Il eſt dans ſa nature de chercher toujours à ſoulager ſes parties foibles & douloureuſes, & par-là il détruit l'accord ſi néceſſaire pour l'équilibre & pour l'obéiſſance aux volontés de l'homme.

C'eſt ici qu'on doit ſe rappeller ce que nous avons dit ſur l'anatomie; car c'eſt d'après la conſtruction de chaque individu qu'on doit le placer.

Le cheval ſe place relativement à l'attitude de ſa tête: c'eſt donc par la belle diſpoſition de cette partie que nous devons commencer celle de tout le corps. Nous ne devons pas avoir pour objet unique la grace & le coup-d'œil, il faut s'occuper des moyens les plus propres à faire agir tous les membres conformément à leur deſtination naturelle.

Nous réduirons à quatre principales ce grand nombre d'attitudes que prend la tête du cheval. La première eſt celle de l'animal en liberté, & lorſque n'étant gêné par rien il s'abandonne ſur les épaules,

Digitized by Google

& tend le col ſans le ſoutenir. La ſeconde eſt celle où il porte au vent, lorſque, cherchant à ſe cabrer, ou ſe roidiſſant ſous l'homme, il jette le haut de ſa tête fort en arrière. La troiſième eſt celle où il s'encapuchonne ; c'eſt l'attitude de tous les chevaux deſſinés dans les auteurs, excepté dans la Guérinière : le cheval au lieu de ſe ſoutenir & d'être ſur les hanches, arrondit ſon col, mais en baiſſant ſa partie ſupérieure ainſi que ſa tête, enſorte que le menton s'appuie preſque ſur le poitrail. La quatrième eſt celle que tout cheval bien placé doit avoir, celle qu'il prend en liberté lorſqu'il s'anime de lui-même & qu'il étale toute ſa beauté, celle que l'art adopte, parce que la nature la favoriſe, & parce qu'elle contribue à l'équilibre du cheval : c'eſt auſſi celle que j'ai donnée aux chevaux dans les eſtampes de ce livre, n'en ayant jamais vu d'autres aux chevaux dreſſés par d'habiles maîtres, au moins en France.

D'après l'examen réfléchi du ſquelette du cheval, d'après une étude exacte de toutes ſes articulations, & de la tournure naturelle de chaque membre, il ſera facile de juger que ſi les os des jambes ſont hors de la direction qu'ils doivent avoir, néceſſairement l'animal eſt prêt à tomber : or cette direction eſt inconteſtablement celle dans laquelle toutes les ſurfaces des os ſe touchent autant qu'il eſt poſſible. On ſera de plus convaincu que cette loi n'eſt point obſervée dans un cheval en repos, dont le col eſt allongé, ou la tête encapuchonnée.

En effet, ſi on élève une perpendiculaire qui paſſe exactement par le centre des os de la jambe de devant du cheval, & que cette ligne ſoit celle de ſon innixion, le col étant allongé forme un poids trop éloigné de cette jambe pour ne la point ſurcharger. Plus le poids de la tête eſt éloigné de cette ligne perpendiculaire, plus il eſt grand, parce qu'il eſt plus éloigné de ſon appui. Auſſi arrive-t-il que les jambes ne ſont point placées lorſque la tête a une ſi mauvaiſe attitude ; au lieu de s'appuyer perpendiculairement, elles forment une ligne oblique, & vont ſous le ventre du cheval, enſorte que le poitrail, les épaules, le col & la tête, ſont hors de la ligne d'appui. Il ne faut que des yeux pour juger de la défectuoſité de cette attitude & de ſon peu de grace : elle déplaît même aux gens les moins inſtruits.

L'attitude de la tête encapuchonnée a des défauts & des inconvénients d'un autre genre. Ordinairement ces chevaux pèſent à la main ; & comme leur tête & leur col débordent encore extérieurement la ligne d'appui des jambes, ils les fatiguent, quoiqu'elles ſoient bien placées pour l'ordinaire. Comme les poids ſont très-mal répartis, les hanches ſont fort à leur aiſe, & pouſſent la maſſe ſur les jambes de devant, ce qui augmente la peſanteur naturelle du devant. Lorſque le cheval ayant vaincu les forces de l'homme, appuie ſur ſon poitrail ſa tête mal placée, il ſe livre à ſes caprices ſans que l'homme puiſſe aiſément s'y oppoſer : d'ailleurs il court riſque de s'abattre à chaque inſtant.

Cette poſition de tête a de plus l'inconvénient que le cheval ne voit pas ſon chemin, parce que la conformation de l'œil ne lui permet de voir que les objets qui ſont dans la direction du rayon viſuel. Outre cela, jamais le mors n'a de véritables effets, parce que rien n'eſt diſpoſé ſelon les loix de la nature. Le cheval ne ſauroit être libre ni vraiment aſſoupli ; il travaille toujours ſur les épaules, & n'eſt point tenu par le cavalier.

Quoique l'attitude oppoſée ; celle où le cheval porte le nez au vent, ne paroiſſe pas devoir charger les épaules & les jambes de devant, elle ne laiſſe pas de les fatiguer, parce que la poſition de ſon col & de ſa tête ne contribue point à les ſoulager & à les enlever. Expliquons ceci.

Les vertèbres du col ſont au nombre de ſept ; elles ſont emmanchées l'une dans l'autre, de manière qu'elles forment aſſez bien la figure d'une s. Les deux premières forment une courbure, ou s'arrondiſſent ; les deux dernières en font autant, & vont s'appuyer à la première des vertèbres du garrot. Si je veux enlever la tête du cheval, de manière qu'elle ſoit trop haute, & qu'elle ſe porte trop en arrière, néceſſairement je déplie le haut de l'encolure, en obligeant les deux vertèbres ſupérieures à quitter la poſition qui leur eſt la plus commode. Si je continue à tirer la tête en arrière, il ſe formera dans l'encolure un faux pli ; les deux extrémités de l'encolure chercheront à ſe joindre comme on voit dans les encolures de cerf ; & la dernière des vertèbres cherchera à ſe ſéparer de la première du garot. C'eſt préciſément tout le contraire que nous devons deſirer : car plus il y aura d'union entre les vertèbres du col, plus nous ſerons sûrs d'enlever toute la machine. Il faut tellement diſpoſer la colonne des vertèbres de tout le corps, qu'en la prenant par le bout, c'eſt-à-dire par la tête du cheval, nous puiſſions l'enlever toute ſans aucune interruption, & qu'en enlevant la première, notre action ſe communique juſqu'à la dernière. Or, pour arriver là, l'expérience, l'inſpection du ſquelette, & la raiſon, nous apprennent que ce ne ſera jamais en laiſſant le cheval porter au vent ; car dans ce cas il n'y a que le col & la tête d'enlevés, & jamais le garot & le dos ne le feront : moyennant cela le cheval ſe fatigue & s'uſe, comme on le voit tous les jours.

Je ſuis cependant d'avis qu'on emploie quelquefois cette attitude lorſqu'un cheval a la tête attachée un peu trop bas. Il faut diminuer un peu la rondeur du haut de l'encolure, & faire prendre, s'il ſe peut avec le temps, une autre attitude à la tête : pour cela, on enlève le bout du nez du cheval. De plus, lorſque le cheval s'encapuchonne, ce travail y remédie à la longue.

Si le cheval porte de lui-même le nez au vent ſans vouloir le baiſſer, c'eſt une preuve de roideur ou de foibleſſe. Dans l'un & l'autre cas, on

Digitized by Google

emploie en France avec succès la martingale ; elle oblige le cheval de baisser un peu le nez, & peu à peu on lui fait courber la tête.

L'usage de la martingale est très-bon ; mais il ne faut pas prétendre trop captiver le cheval : retenu qu'il est par la muserole, il déploie difficilement son col, & il n'est jamais à son aise. Il est à propos de la tenir un peu aisée, sur-tout lorsque le cheval commence à se bien placer. La martingale, en assujettissant la tête du poulain dans les premières leçons, donne à l'homme une grande facilité pour le contenir, & pour lui faire sentir l'effet de sa main. Il est constant que dès qu'un cheval a le nez au vent, il peut emporter son homme impunément. Nous obvions à cet inconvénient par la martingale ajustée avec discernement.

Si je donne quelquefois la leçon de la tête haute au cheval pour l'accoutumer à se grandir, je reviens bientôt à l'attitude qui lui est la plus naturelle & la plus belle. Il la prend de lui-même à mesure qu'il acquiert de la force & de l'appui dans la main. Mais pour le conduire là, il faut de l'assiette & l'emploi des jambes du cavalier. Car jamais le cheval ne sera bien placé, si on confie à la main de la bride seule tout le soin & l'attitude du cheval. Il est d'ailleurs très nécessaire que tout le corps soit bien disposé pour que la tête soit placée.

L'attitude des chevaux gravés qui accompagnent cet ouvrage, rend au juste mon idée. Si on compare leur position avec celle des chevaux gravés dans tous les anciens livres de cavalerie, on verra une grande différence. On peut dire qu'il n'y a pas long-temps qu'on connoit la véritable attitude du cheval, à en juger par les anciennes gravures. Car il est à présumer qu'elles ont été dessinées d'après nature ; que l'artiste a rendu au moins les ensembles s'il a négligé les détails, & que les grands hommes qui ont écrit sur cet art ont présidé aux dessins, & ont voulu que leurs idées fussent suivies.

Lorsque le cheval est placé comme je le desire, il est dans toute sa force, dans le plus bel ensemble & dans son grand degré de mobilité. Parcourons tout son corps, & examinons comment chaque partie est disposée par rapport à la tête : supposons le cheval en repos.

Tous les os de l'épaule & des jambes de devant se soutiennent parfaitement ; les deux jambes posent bien & font dans la plus belle attitude ; le pied porte bien à plat & également de la pince & des talons. Si de l'extrémité de la pince on élevoit une perpendiculaire, elle rencontreroit, à quelque chose près, l'oreille du cheval ; assurément le devant ne pèse point à terre ; rien ne déborde la ligne d'appui des jambes de devant, & toute cette masse n'a aucune propension en avant. La croupe est aussi basse qu'elle puisse l'être, puisqu'elle est chargée ou prête à l'être ; les reins sont dans la position où ils ont le plus de force ; leur extrémité est appuyée. Avantage qu'elle n'a pas lorsque le cheval est sur les épaules. Les jambes de derrière ne sont point éloignées de la croupe ; & si de l'extrémité des fesses on abaissoit une perpendiculaire, cette ligne ne tomberoit sur aucune partie de la jambe. On conçoit que le cheval bien posé sur ses quatre colonnes, est très-aisé à ébranler ; & si, en marchant, il conserve sa bonne attitude, il sera plus léger & plus sûr dans sa marche.

Il n'y a point de cheval, à moins qu'il ne soit construit ridiculement, qui ne puisse & ne doive être disposé ainsi. S'il est très-roide, ou très foible, il sera plus de temps à y parvenir, mais il y viendra enfin.

On auroit tort de prétendre que cette attitude charge & fatigue les hanches. Car tout cheval aura assez de force dans son derrière pour porter ses épaules, si, après avoir placé le devant, insensiblement & par degrés, on n'assure pas trop la main, & si on ne veut pas trop le renfermer. De plus on ne doit jamais oublier que la résistance que le cheval trouve dans la main du cavalier qui l'arrête ou forme des demi-arrêts, est un obstacle considérable pour lui & une augmentation du poids qu'il a à rejetter sur les hanches. Si un cheval bien placé se porte avant pour la main très-légère, & qu'on veuille assurer un peu plus la main, l'animal se rejette d'autant sur son derrière, & par là le charge davantage. Si l'action de la main est trop augmentée, alors le cheval, trop chargé sur les hanches, se défendra. On doit donc proportionner la tenue de la main à la force des hanches, & on n'écrasera point le cheval.

Un cheval ne travaille jamais de bonne grace, à moins qu'il ne soit placé ainsi : à mesure qu'il s'assouplit, on s'apperçoit que sa position se rectifie, & qu'il devient plus brillant.

Tous les chevaux ne sortent pas des mains de la nature assez bien conformés, pour que l'art les conduise promptement à la belle attitude : à moins que la proportion de toutes les membres entre eux ne soit parfaite, il faut du temps & de la patience pour les bien disposer ; & encore n'arrive-t-on point à la véritable beauté, si la nature est ingrate.

Les chevaux sont difficiles à placer, soit à cause de la mauvaise disposition de la tête, soit à cause de la conformation vicieuse de quelqu'autre partie.

La tête attachée trop bas est celle dont l'encolure remonte trop haut au dessus de l'attache des deux oreilles. L'arrondissement que forment les deux premières vertèbres cervicales, s'oppose à la vraie attitude. On en approchera à la longue, après avoir fait porter le nez au vent : il n'y a aucun risque à donner cette attitude jusqu'à ce que le col se grandisse & se soutienne de lui-même, car le bout du nez tombera toujours assez.

Si la tête est au contraire trop haute, & que l'occiput soit plus haut que l'atlas, il sera difficile de faire baisser le nez. Pour y parvenir il faut user d'une martingale courte, & l'arrondissement de l'encolure viendra de celui de la troisième & de la quatrième vertèbre ; car à la longue elles s'arron-

Digitized by Google

diſſent dans leur longueur : mais ce travail eſt difficile pour le cavalier & pour le cheval.

Un grand nombre de chevaux ont beaucoup de ganache, & par là ſont empêchés de donner dans la main. Il faut avec ceux-là employer le même moyen que pour la conformation précédente ; ils arriveront enfin à la poſition. Obſervez que ſi après avoir gagné ce pli, vous n'enlevez pas la tête, il pourra ſe faire que le cheval finiſſe par s'armer & s'encapuchonner. Je conſeille donc d'enlever le devant en chaſſant les hanches, afin que le cheval ſe grandiſſe.

L'encolure de cerf oppoſe des difficultés invincibles ; il ne faut point penſer à y remédier. Le coup de hache eſt moins déſavantageux : mais on ne peut jamais eſpérer d'avoir une tête bien aſſurée.

Le garot bas, charnu & rond, s'il eſt accompagné d'épaules immobiles, groſſes & mal attachées, s'oppoſe auſſi à la bonne diſpoſition du cheval. C'eſt une règle générale que, ſi ces parties ſont trop arterées, le cheval a beaucoup de peine à enlever le devant, ſur-tout ſi les hanches ſont foibles. Mais, quelque bonnes que ſoient ces dernières, elles ſont bientôt ruinées par les efforts qu'elles ont à faire pour compenſer la peſanteur du devant.

Les reins bas, la croupe haute, les mauvais jarrets, ſont autant d'obſtacles que la nature oppoſe à l'art. Si on vient à bout de placer de tels chevaux, ils ne gardent pas longtemps leur poſition, & ils ſont ruinés avant que d'être ajuſtés.

Choiſiſſez donc toujours les plus belles natures : il eſt déſagréable d'employer ſa peine & ſes talents à contredire cette nature qu'il faut embellir ſans la forcer. (Cependant il eſt utile de les employer à la rectifier).

Du cheval mené droit & du cheval mené plié.

Le devant du cheval eſt plus étroit que la croupe d'environ un tiers. Si on appliquoit une règle de chaque côté du cheval, les deux règles ne ſeroient point parallèles. Si on vouloit les mettre parallèles, il y auroit de chaque côté du cheval un intervalle égal entre la règle & l'épaule de l'animal, dans ce cas, le cheval ſeroit bien droit d'épaule & de hanche.

Un cheval qui marcheroit ainſi ſeroit à mon avis le mieux place poſſible. Mais cette perfection n'eſt qu'idéale. Il faudroit pour avoir une parallèle applicable à nos deux règles, que les deux côtés du cheval fuſſent bien égaux, que les jarrets euſſent le même degré de reſſort, les épaules la même liberté, que les vertèbres fuſſent ſans aucune inflexion d'un côté ni d'un autre. On juge que c'eſt deſirer l'impoſſible. Mais quand la nature nous offriroit un tel animal, quel eſt l'écuyer aſſez habile, aſſez adroit pour oſer concourir avec elle à former ce droit ſi parfait ? D'ailleurs cette direction droite ne pourroit ſervir que ſur le droit, & non lorſqu'il faut tourner, ou conduire le cheval ſur des lignes différentes : ainſi nous ne le trouverions pas facile à manier, ſi une épaule n'avançoit plus que l'autre. Il eſt vrai que ſi on peut mener le cheval le plus droit poſſible, on parviendra plutôt à mettre les épaules ſur les hanches : mais dans les tournants, il faut de toute néceſſité que cette égalité ceſſe. Penſons donc à profiter de cette indication de la nature, pour manier le cheval en tous les ſens, & ne perdons point de vue nos deux règles paralèles.

A meſure que le cheval ſe plie, la diſtance de l'épaule à la règle du côté oppoſé au pli deviendra double, parce que l'épaule du côté du pli touchera à l'autre règle. L'articulation de la tête avec l'atlas, toutes les vertèbres cervicales & dorſales contribueront à cet arrondiſſement, qui vient plutôt de leur part que de l'épaule de dedans : celle-ci a une toute autre action. On ſent bien que l'omoplate & l'humerus ſont des corps trop ſolides pour s'arrondir ; mais la poſition & le mouvement qu'ils adoptent contribuent à faire paroître arrondies les parties extérieures du cheval.

Dans l'état de liberté du cheval, s'il va d'un côté il s'arrondit de l'autre : s'il va à gauche, le pli eſt à droite ; l'épaule gauche avance, & la droite, fort gênée, prouve que le mouvement de cette épaule eſt rallenti. Auſſi le cheval porte ſur la partie non pliée, de manière qu'il eſt toujours prêt à tomber.

Pour obvier à cet accident qui ſeroit terrible pour l'homme, & afin de faciliter l'uſage du cheval, il faut le faire marcher du côté où il eſt plié, & ce pli doit venir des côtes. Si le col ſeul eſt plié, le cheval n'en eſt pas moins de travers ; & l'épaule de dedans eſt toujours reculée. Il faut la faire avancer : par là la jambe ſera plus prompte à ſoutenir la maſſe, & à ſe porter où il faut. Pour cela, il eſt plus naturel & plus facile au cheval de faire paſſer l'épaule de dedans ſur celle de dehors, que celle de dehors ſur celle de dedans. Avec le temps & la ſouplesſe, l'une & l'autre manières ſont faciles ; mais la première eſt la plus prompte & la plus commode au cheval.

Lors donc que les côtes ſont arrondies, l'épaule du côté du pli ſe porte en avant, & eſt toujours prête à devancer l'autre, enſorte que touts ſes mouvements naturels ſont libres, & le cheval eſt diſpoſé à les employer.

Voici les moyens d'amener le cheval au véritable pli, qui n'eſt cependant tel qu'après que les épaules ſont bien gagnées, & que l'épine du dos eſt bien flexible en tout ſens.

Du pli de l'épaule.

Tout cheval, dans la conformation de ſon col, a des moyens de ſe plier. L'attache des vertèbres cervicales, ſouvent inégale des deux côtés, de mauvaiſes habitudes, & d'autres raiſons encore, rendent ce pli plus difficile d'un côté que de l'autre ; cependant avec de la patience & de l'intelligence on parvient à l'égaliſer : égalité indiſpenſable, ſi on veut que le cheval ſe mette dans les deux rênes. Lorſqu'on a donné au cheval la première

mière ſouplesſe au bridon, il ſe prêtera moins difficilement à plier ſa tête & ſon col pour la preſſion d'une rêne.

Après avoir placé le cheval devant lui, lui avoir enlevé la tête, & avoir formé ſon équilibre, ſentez la rêne de dedans, en l'enlevant, & en la détachant du col du cheval; mettez de la ſuite & de la douceur dans la preſſion du mors ſur la barre: ſûrement le cheval pliera le col. Le col étant plié, laiſſez tomber la jambe de dedans, près & le long des côtes, ſans la porter en arrière: vous obligerez par-là l'épaule de dedans de s'enlever & de marcher, & alors vous appercevrez l'arrondiſſement du pli. Il ne faut pas lâcher la rêne de dehors, car le pli pourroit devenir trop conſidérable; alors il ſeroit faux, & les épaules ne ſeroient point enlevées. Votre jambe de dehors empêchera les hanches de ſortir de leur alignement, & ſe réunira à celle de dedans pour porter l'animal en avant.

Les opérations qui déterminent le cheval à ſe plier, ont des effets généraux & des effets particuliers, qu'il eſt eſſentiel de bien ſentir & de bien diſcerner.

L'effet général des deux rênes eſt d'enlever le devant.

L'effet particulier de chaque rêne eſt, pour celle de dedans, d'emmener le pli en dedans; pour celle de dehors, de le fixer au degré convenable.

L'effet général des deux jambes eſt d'aligner la croupe, & de porter l'animal en avant.

L'effet particulier de chaque jambe eſt, pour celle de dedans, de faire avancer l'épaule & la hanche de dedans, & de plier les côtes; pour celle de dehors, d'arrêter la hanche qui voudroit échapper.

Si l'homme ſent & diſtingue tous ces effets néceſſaires dans le beau pli, le cheval en doit faire autant. Mais pour l'amener là, il faut ne point brouiller les opérations; il faut au contraire les lui rendre claires par la ſimplicité, & les faire toujours dans une direction qui ne change pas tous les jours, enſorte que la répétition fréquente laiſſe, dans le cerveau de l'animal, des traces profondes qui ne puiſſent s'effacer.

Dans les commencements on eſt obligé de mettre moins de régularité & d'accord dans les opérations, juſqu'à ce que le cheval réponde bien à toutes en général, & à chacune en particulier. Enſuite il vient au point de n'avoir plus beſoin que d'être aviſé.

Pour accoutumer le cheval à ſe plier lorſqu'il eſt roide à une main, on baiſſe la rêne de dedans, & on la fait beaucoup travailler, juſqu'à ce que le col ſoit bien aſſoupli.

Lorſque l'action de la jambe opère bien, que le cheval conçoit ce qu'elle demande de lui, & qu'il ſe plie pour elle & pour les deux rênes égales, il eſt confirmé dans le pli. Alors, après avoir égaliſé les rênes, on porte un peu la main en dedans; enſorte que les épaules ſe détachent du mur, & le cheval eſt bien droit. Mais ſi, pour augmenter le pli, on ſentoit plus la jambe de dehors que celle de dedans, les hanches iroient de ce côté, & le cheval feroit ce qu'on appelle les deux bouts dedans. Ce pli eſt faux, parce que le cheval ne peut pas faire un uſage égal de ſes deux jarrets; car celui de dedans eſt plus chargé que l'autre, la maſſe ſe portant preſque toute deſſus, & ſon activité n'eſt point redoublée à proportion. D'ailleurs le cheval eſt moins beau & moins à ſon aiſe dans ce pli, qui eſt généralement déſapprouvé.

Quelquefois les chevaux ſe préſentent à un pli qu'ils prennent d'eux-mêmes, & ſans les opérations de l'écuyer. Ce pli eſt encore faux, parce que pour l'ordinaire il dénote roideur dans la colonne vertébrale: il faut donc que le cheval ſe plie pour l'homme.

Il arrive encore qu'après être demeuré plié de l'épaule quelque temps, ſi on lâche la jambe de dedans, cette épaule tombe ou s'arrête, & il n'y a plus d'arrondiſſement que dans le col; il eſt sûr qu'alors le cheval ſe ſoutient bien moins. Il faut rappeller le pli par la rêne & la jambe de dedans.

On a beaucoup gagné lorſqu'on tient bien les épaules: on n'y parvient que par adreſſe & non par force. Cela n'eſt point aiſé ſur les chevaux qui ont les épaules froides, ferrées, & même roulantes. Il eſt encore plus difficile de donner le beau pli à ceux qui ont le nez au vent, qui ont l'encolure fauſſe, renverſée & penchante; ces derniers n'ont jamais de grace.

Le cheval ſe plie-t-il librement, trottez-le ſur le droit; & de temps en temps ranimez la cadence par un appel de langue, & augmentez l'effet de vos jambes: mais que la main ſoit légère à proportion. On doit ſentir alors que le cheval ſe grandit & ſe place mieux, qu'il s'embellit, & devient bien plus léger.

Il ne faut pas abuſer de ces temps, ni les répéter trop ſouvent: ils écraſent les hanches & ruinent les reſſorts. Il y a bien de la diſcrétion à apporter à ces moments, dont on dédommage le cheval en le relâchant enſuite un peu plus.

Des coins & des doublés.

Deux murs diſpoſés à angle droit forment un coin. Prendre un coin, c'eſt mener ſon cheval le plus près poſſible du ſommet de l'angle. Comme le cheval ne peut pas devenir quarré, il ne peut, pour bien garnir le coin, que paſſer ſur une portion de cercle extrêmement petite: opération impoſſible, ſi le cheval n'eſt très-ſouple; très-pénible, lorſqu'il l'eſt; mais très-utile pour le confirmer dans le pli.

Pour bien paſſer un coin, l'animal doit être dans le pli; ſans cela on ne peut dire que le coin ſoit pris dans les règles. Conduiſez le cheval plié, juſqu'au coin, avec les mêmes aides qui ont gagné ſon pli. Un inſtant avant que d'arriver, marquez un demi-arrêt de la main, ſans changer le rapport des aides les unes avec les autres. Par ce demi-

Digitized by Google

arrêt, le cheval se rasseoira, & se mettra en force. Dès que vous le sentirez léger à la main & bien soutenu, augmentez la pression de vos deux jambes, sans que leur accord cesse d'être le même : par-là vous accélérerez l'action des hanches. Et comme le cheval est déja arrivé plié, il garnira le coin, & le passera sans s'arrêter, ni sans changer la disposition de ses membres. A l'instant où le cheval passe le coin, il faut porter un peu la main en dedans, afin que les épaules se remettent sur la nouvelle ligne qu'elles doivent parcourir.

Il arrive souvent que le cheval, même bien mis, en passant le coin lâche son épaule de dedans, & la pousse en dedans. C'est une preuve que les vertèbres ne sont pas assez arrondies, & l'épaule assez tenue. Dans ce cas il est à propos de forcer un peu de la jambe de dedans, & d'augmenter le pli avec les rênes, de manière que toutes les vertèbres fassent, les unes après les autres, un mouvement de flexion en dedans, pour passer sur une portion de cercle qu'on décriroit le plus près du sommet de l'angle formé par les deux murs.

Un autre inconvénient qu'on voit arriver, est celui de laisser échapper les hanches du cheval lorsqu'il a passé le coin : on sent alors qu'elles frottent le mur, & que si elles n'en étoient retenues, elles échapperoient. C'est une preuve qu'elles ne sont pas assez chargées, ni assez fixes par les jambes de l'homme dans la ligne à parcourir. On remédie à cet accident, en sentant un peu la rêne de dehors pour faire rentrer les hanches, & on les maintient dans leur ligne avec un peu de jambe de dehors, si celle de dedans les range trop. Si cette dernière jambe peut être modérée, & si, en diminuant son effet, on maintient constamment le pli, il suffira de la relâcher un peu ; alors les hanches, moins rangées, feront mieux dans la ligne à parcourir.

Telle est, à mon avis, la manière de passer le coin. C'est la plus brillante, parce que le cheval n'arrête point, & qu'il est toujours dans le droit le plus parfait. Mais ces beaux moments ne sont réservés qu'aux chevaux souples, liants, & pleins de bonne volonté. Ceux dont les épaules son gênées, les reins foibles & roides, les jarrets délicats ou douloureux, ne sauroient passer le coin régulièrement. Il faut d'ailleurs ne soumettre le cheval à cette épreuve, que dans un âge & à un degré de souplesse qui nous fassent espérer qu'il ne souffrira pas quand on la lui fera subir.

Il y a des écuyers qui, en passant le coin, élargissent le cheval avec la rêne de dehors, & y portent l'épaule de ce côté, enforte que cette épaule se rapproche du mur ; pendant ce temps ils dégagent le col & la tête avec la rêne de dedans, & tirent les épaules en portant la main en dedans. Mais cette complication d'actes nuit à la simplicité du travail, & interrompt l'allure du cheval. De plus, comme nous l'avons dit précédemment, en rapprochant du mur l'épaule de dehors, il y a un vers des hanches qui rentre en dedans : ainsi le cheval est nécessairement de travers ; & pour remettre ensuite le cheval droit, il faut que les épaules parcourent un grand terrein.

Par les moyens que j'indique, le cheval a toujours les épaules à une égale distance du mur, puisque le principe de mon passage du coin est le beau pli bien gardé. Le col & les épaules, étant bien disposés, y entrent facilement, & en sortent d'eux-mêmes : c'est à moi à ne pas laisser tomber l'épaule de dedans.

Pour accoutumer le cheval à se soutenir & à bien garnir le coin, je l'exerce au pas, & je le tiens même dans le coin quelque temps sans en sortir, en le caressant, & en lui faisant comprendre, par la fixité de mes aides, que je lui demande d'y rester. S'il force la jambe, & s'il veut mettre les hanches dedans, c'est à moi à aviser aux moyens de lui faire respecter mes opérations, & de lui donner de l'attention. L'animal cherche sans cesse à se soulager ; & comme il sait tirer avantage de ses propres fautes même, dès qu'il s'apperçoit que le cavalier lui en pardonne quelqu'une, il est prompt & industrieux à en commettre de nouvelles.

Des doublés.

Les doublés sont des coins pris dans un endroit quelconque ; & ils se prennent par les moyens qui font passer le coin au cheval. Il faut sçavoir doubler par-tout, & n'avoir pas besoin d'un mur pour exécuter correctement.

Dans le passage du coin, comme dans celui du doublé, la jambe de derrière de dehors fatigue beaucoup. C'est celle qui sert de point d'appui à toute la masse ; aussi est elle toujours prête à manquer son office, si la rêne de dehors ne la fixe dans la position où son ressort est bien composé. La jambe de derrière de dedans fatigue moins.

Souvent le cheval laisse échapper ses hanches, & s'abandonne les épaules en dedans ; alors elles y vont trop, & les hanches ne les portent plus. Il faut dans ce cas redresser le cheval en enlevant le devant, & en l'élargissant par le port des deux rênes un peu en dehors. Dans ce moment la jambe de dehors se fait sentir ; & si le cheval y résiste, il est bon alors de le pincer de l'éperon, afin qu'il se laisse soutenir par cette jambe.

C'est une action difficile pour le cheval que de tourner en s'arrondissant & en se plaçant convenablement sur ses jambes. Cependant il faut être maître de toutes ses parties dans cette action, sans quoi on ne peut être assuré de pouvoir en tirer du service, ni de le conduire à son gré.

De l'épaule en dedans le long du mur.

Lorsque le cheval a été préparé par les moyens que nous avons donnés jusqu'ici, on peut aisément le travailler l'épaule en dedans. Et il est temps de chercher à donner un assouplissement complet à tous ses membres, en les maniant les uns après les autres.

Digitized by Google

Je prie d'obſerver que le principe de toutes mes leçons eſt toujours le beau pli de l'épaule, & qu'elles en dérivent toutes. Quand on ne donnera point les autres leçons, que celle du pli de l'épaule ne ſoit bien compriſe & bien exécutée par le cheval, on aura la ſatisfaction d'obtenir de lui une obéiſſance prompte & facile.

Le cheval étant bien placé ſur ſes jambes, bien plié, & autant dans les deux rênes qu'il ſe puiſſe, je porte les deux rênes en dedans, en les enlevant un peu: par-là les épaules s'éloignent du mur, & le pli augmente plus ou moins, ſelon que je continue à porter la main en dedans. Ma jambe de ce côté contient les côtes dans leur arrondiſſement, & celle de dehors travaille avec elle, mais plus foiblement, pour contenir les hanches, & porter l'animal en avant.

Le cheval ainſi diſpoſé, j'augmente l'aide de ma jambe de dedans. Cette jambe alors remplit trois fonctions qu'il eſt important de bien diſtinguer & de bien ſentir: 1°. Elle porte en avant, en excitant & en accélérant la contraction des muſcles de l'abdomen; 2°. elle plie & arrondit les côtes, & elle enlève l'épaule de dedans; 3°. enfin, tout cela préalablement fait & exécuté, elle pouſſe l'animal de ce côté. C'eſt par ces trois fonctions qu'elle contribue à la leçon de l'épaule en dedans. Celui qui diſtinguera bien par le tact ces actions différentes, les diminuera ou les augmentera ſelon le beſoin: tel cheval eſt plus difficile à plier qu'à pouſſer.

Tandis que cette jambe de dedans agit, comme le pli eſt néceſſairement bien maintenu, on emploie la rêne de dehors, ſans lâcher celle de dedans, pour élargir l'animal, & l'obliger d'aller de côté en faiſant devancer les hanches par les épaules.

Le cheval contenu nos deſirs s'il paſſe la jambe de dedans ſur celle de dehors, & s'il place le pied de manière que la jambe de dehors ſoit obligée de ſe dégager de deſſous celle de dedans pour former le ſecond temps de ſa marche. Ce qui s'exécute devant, ſe fait derrière; enſorte que la maſſe ſe porte ſur la jambe de dehors de derrière, & un peu ſur celle de devant du même côté, tandis que les deux jambes de dedans font des mouvements circulaires très-développés.

Pour exécuter ces mouvements à l'avant-main, l'omoplate ſe ſerre contre la poitrine, & s'élève en portant ſa partie ſupérieure en arrière; l'humérus, par ſa facilité à faire pivot & à tourner en tous ſens, ſe porte de côté en avant du ſternum; le bras & les os qui lui ſont attachés ſuivent la direction que lui donne l'humérus, & l'animal chevale. Pour les exécuter à l'arrière-main, le fémur ſe porte en dedans par l'adduction. Rien n'eſt ſi aiſé à concevoir que ces mouvements pour celui qui a quelques notions d'anatomie.

Dans les commencements, on doit moins éloigner les épaules du mur, pour ne pas forcer le cheval: à meſure qu'il prendra de l'aiſance, on augmentera ſon pli peu-à-peu.

Arrivé au coin, on redreſſera le cheval ſur l'alignement du mur, en diminuant ſon pli, & on paſſera le coin; après quoi on reprendra la leçon de l'épaule en dedans.

Il eſt rare qu'on ait beſoin d'employer beaucoup de rêne de dedans pour plier le cheval & le maintenir, parce qu'il connoît déja les fonctions de la jambe de dedans qui le plie. D'ailleurs l'attitude de l'épaule l'oblige bien de ſe plier.

Du Pli renverſé.

Tandis que mon cheval, en allant l'épaule de dedans le long du mur, ſe perfectionne dans ſon pli, je lui donne une leçon oppoſée, pour lui faire perdre la routine, & l'accoutumer à bien ſentir la rêne de dehors. Au lieu de le plier en dedans du manège, je le plie en dehors avec la rêne de dehors, & je le fais cheminer ainſi en le contenant toujours avec la jambe la plus près du centre du manège. J'augmente peu à peu ce faux pli, & je fais ſaillir l'épaule de dedans, qui étoit de dehors avant ce pli, & qui devroit être rentrée, dans toute autre leçon, l'animal cheminant ainſi. Je ne prends pas les coins, mais je paſſe d'un mur à l'autre, en élargiſſant mon cheval avec la rêne oppoſée au pli.

Cette leçon prépare le cheval à celles de la IVe claſſe, en lui facilitant les moyens de croiſer la jambe de dehors ſur celle de dedans, & de porter ſur la partie de ce côté. Il faut éviter ſoigneuſement de laiſſer le cheval s'abandonner ſur cette partie de dedans: car alors il s'écraſe & s'atterre. On obviera à ce défaut, en enlevant le devant, & en le décidant bien en avant.

Si le cheval exécute bien cette leçon, il eſt tout acheminé à celle de l'épaule renverſée, qu'il exécutera alors plus aiſément. Quand nous détaillerons cette leçon, nous expoſerons les actions par leſquelles l'animal exécute celle-ci.

De l'Epaule en dedans, dans le cercle.

Dans la leçon de l'épaule en dedans le long du mur, les épaules du cheval travaillent plus que les hanches; & le mouvement circulaire de la jambe de devant de dedans eſt plus grand que celui de la jambe de derrière du même côté. Par le moyen de la même leçon donnée dans le cercle, on procurera aux hanches tout le développement qu'on deſire. Voici comme elle s'exécute.

Le cheval étant ſur le cercle, mené comme nous l'avons dit, on range, avec l'aide de la jambe de dedans, les hanches hors du cercle que décrivent les épaules, enſorte que les hanches en tracent un autre plus large que celui des épaules du cheval. A chaque pas on renouvelle l'aide, & on l'accompagne de celle de la jambe de dehors pour porter l'animal en avant & pour l'enlever; car à cette leçon il cherche à s'arrêter & à ſe mettre ſur les épaules. Effectivement, comme c'eſt la jambe de devant de dehors qui fait le moins de chemin, le cheval tend à s'appuyer deſſus, & même elle de-

Digitized by Google

mettre au point qu'il cherche à tourner, & qu'il le feroit ſi la rêne de dehors ne venoit au ſecours pour élargir l'épaule de ce côté. La jambe de dedans de derrière du cheval travaille plus que les autres, puiſqu'elle parcourt le plus grand chemin, tandis que ſa voiſine fert le plus ſouvent de point d'appui. Ainſi l'objet de cette leçon eſt de donner du développement à l'articulation du fémur & des os du baſſin.

Il faut obſerver que ſi le cheval n'eſt bien enlevé, il traîne la jambe de dedans de devant, & s'appeſantit ſur ſa voiſine; qu'en outre ſon travail eſt mou, & deſtructif du bel équilibre; & ſur-tout que, ſi l'articulation ſe dénoue dans l'arrière-main, le reſſort ne s'augmente pas, puiſqu'il eſt alors peu comprimé: ce qui eſt contraire au but de tous ces mouvements & de toutes les leçons la croupe en dehors, dont l'objet principal eſt de donner la plus grande élaſticité aux jambes de derrière, qui par là ſe fortifient, & deviennent d'un uſage plus sûr & plus agréable pour le cavalier.

On fait précéder les hanches par les épaules; & après pluſieurs pas on remarque que ces dernières ſont éloignées du centre, parce qu'elles ont marché un peu de côté: alors en rapportant la main en dedans on les y ramène. Si les hanches précédoient, la rêne de dehors, ou l'enlever de la main redreſſeroit le cheval, & le placeroit comme il doit l'être.

L'homme qui ſent bien, & qui ſait diriger ſes opérations, fait avec un cheval ſouple deux cercles non interrompus & bien formés, l'un avec les hanches, l'autre avec les épaules; enſorte qu'à chaque pas les deux extrémités embraſſent un terrein proportionné à l'étendue reſpective des cercles qu'elles parcourent: c'eſt la perfection de cette leçon, ſur-tout ſi la cadence & l'harmonie des mouvements répondent à l'uniformité des pas.

Les chevaux foibles des reins ſont marcher les hanches ſans les épaules, parce qu'ils les prennent pour leur point d'appui: c'eſt un défaut très-grand. Dans ce cas l'animal nous avertit de différer cette leçon & de la donner modérément, car elle fatigue extrêmement le train de-derrière.

En effet, lorſque le cheval travaille ſur le droit, chacun de ſes membres parcourt à-peu-près la même étendue de terrein à tous les pas; il ſe charge de la maſſe & la rejette de manière à être ſoulagé promptement, & les efforts ſont partagés. Mais dans les leçons ſur le cercle la croupe en dehors, le derrière, qui a plus de terrein à embraſſer que le devant, eſt chargé plus longtemps ſi l'animal eſt bien placé, & la jambe qui travaille le plus a de plus grands efforts à faire, & eſt plus longtemps hors de ſon aplomb: car plus une jambe eſt éloignée de ſa voiſine, plus elle eſt fatiguée par l'extenſion des muſcles & des ligaments capſulaires, & par l'effort des muſcles adducteurs dans l'action de ſe rapprocher de l'autre; celle-ci même ſouffre, parce qu'elle porte le poids bien plus longtemps. Ainſi, moins on donne d'écartement aux deux jambes de devant ou de derrière, plus on les ménage, & plus on tient le cheval d'aplomb: mais auſſi, en les éloignant l'une de l'autre, on développe davantage l'articulation & les muſcles qui la meuvent.

C'eſt à l'écuyer intelligent à régler ſa leçon ſur la nature de l'animal qu'il dreſſe. On ne ſauroit lui donner de règles certaines ſur cela.

De l'Epaule renverſée, ſur la ligne oblique.

La leçon du pli renverſé conduit à celle-ci & en eſt le principe. Prenons donc le cheval allant à droite & plié à gauche. Au lieu de le faire cheminer avec la jambe qui eſt la plus près du centre du manège, laiſſez-la ſe mollir, & ſemez davantage celle qui lui eſt oppoſée, & qui eſt devenue par-là celle de dedans, puiſqu'elle donne le pli. Enlevez les deux rênes, en élargiſſant de celle de dehors, & pouſſez le cheval de côté avec la jambe de dedans. Toutes ces aides bien enſemble ſeront données dans le même temps, ſans dureté, ſans à-coups & ſans preſſer le cheval; car il faut que l'animal, avant que de ſe décider, ait le temps de ſe raſſeoir & de ſe mettre en force. La main doit travailler plus que les jambes, mais ſans arrêter le cheval.

Toutes ces opérations étant bien exécutées, on ſentira que le cheval marque un demi arrêt en ſe grandiſſant, qu'il s'arrondit, qu'il paſſe la jambe de dedans de devant ſur celle de dehors, & va la placer du côté du centre du manège. Enſuite celle de dedans de derrière en fait autant. Les épaules ſont bien plus éloignées que les hanches, du mur qu'on quitte; & ſi on continuoit ainſi, on formeroit une ſuite de pas obliques, d'un mur à l'autre.

Dans cette leçon, on obſerve de pouſſer le cheval de côté; car ſans cela il ne chevaleroit pas. On le met bien dans ſon aplomb, afin qu'il ne ſe culbute pas de côté; & on ne donne pas un pli exceſſif au col pour ne point trop gêner l'action de la jambe de dedans. La colonne vertébrale ſe plie & s'arrondit pour la jambe de dedans de l'homme, & preſque ſans le ſecours de la rêne, pour peu que l'animal ait été exercé. Le derrière & le devant doivent s'accompagner à chaque pas, afin de former la ligne oblique.

De l'Epaule renverſée, ſur le cercle.

Si, après avoir accoutumé le cheval à la leçon précédente, on veut la donner ſur le cercle, on arrêtera un peu la main en l'enlevant & en élargiſſant de la rêne de dehors: alors le cheval ſe fixera davantage ſur les hanches; & comme dans cet inſtant on donnera un temps de jambe de dedans pour augmenter le pli & pouſſer de côté, les épaules décriront une portion de cercle autour des hanches. En continuant on formera le cercle.

On aura l'attention de toujours élargir en enlevant, afin d'aſſujettir les hanches, ſans quoi elles oublieroient leur principale fonction, & le cheval

Digitized by Google

traîneroit la jambe de dehors de devant, au lieu de l'enlever pour la faire marcher.

Dans cette leçon, comme les jambes de derrière sont plus occupées à porter qu'à embrasser du terrein, elles ne sont pas très-fatiguées; aussi leurs articulations ne s'assouplissent-elles pas. Les épaules au contraire travaillent plus; mais comme elles doivent être bien enlevées, elles ont plus de facilité à agir.

Cette leçon, comme on le voit, est moins ruineuse pour le cheval que la précédente; & elle gagne plus les épaules, puisqu'elles ont plus de mouvements à faire. C'est aussi, à mon gré, une des meilleures de l'équitation, & celle qui rend le cheval le plus maniable en tous sens; car s'il la connoit bien, on pourra le mener de tous côtés sans aucune difficulté. On peut la donner au pas, au trot & au galop, sans ruiner les jarrets, pourvu qu'on s'y entende. Il n'en est pas ainsi des autres.

Jusqu'au moment où j'ai parlé de plier le cheval pour lui procurer la première souplesse, mon travail étoit préparatoire, & devoit le disposer à des leçons plus régulières, plus pénibles, & aussi plus propres à lui donner l'extrême souplesse & le fini qui contribuent aux belles actions. Jusques-là j'avois suivi la nature avec attention, faisant succeder les leçons les unes aux autres, selon qu'elle me les indiquoit, & chaque leçon servant de base à celle qui la suivoit. Le cheval faisoit ainsi tous les jours de nouveaux progrès sans se fatiguer.

J'ai suivi la même méthode à mesure que mon manége est devenu plus savant & plus difficile; car la leçon du pli est le principe de toutes les autres. Lorsque le cheval la connoit bien, il peut passer successivement aux suivantes, & par-là on le conduit insensiblement à toutes celles dont l'objet est de mouvoir l'épaule de dedans sur celle de dehors: but essentiel des leçons de la troisième classe. Aussi avons-nous principalement fait agir cette épaule dans toutes les positions que peut prendre le cheval.

Ces leçons ont une grande ressemblance, soit pour les aides à employer, soit pour les actions du cheval. S'il les exécute bien toutes aux deux mains, il a acquis une grande souplesse, & on est alors maître des parties de dedans.

Mais il reste encore à faire agir celles de dehors sur celles de dedans, ce qui est plus difficile: & nous avons dû commencer par les choses les plus simples, d'autant plus que les leçons que nous venons de décrire, servent de base à celles que nous allons exposer.

Comme les premiers élémens nous ont conduits aux travaux dont nous avons déja parlé, je me suis fait une loi de mettre dans cet ouvrage un ordre conforme à celui que la nature exige de quiconque veut la conduire à une plus haute perfection en suivant les indications qu'elle lui donne. C'est ainsi que doit faire l'écuyer, & ne pas entreprendre légèrement une leçon quelconque, sans avoir obtenu préalablement les développements essentiels qui peuvent la faciliter.

D'après ce principe, nous continuerons de faire succeder les leçons, les unes aux autres, dans l'ordre le plus propre à soulager l'animal en l'instruisant. L'expérience fera voir que je ne précipite rien, & que par l'arrangement de mes travaux j'accélère les progrès, & même que je m'assure du succès. Cependant je ne blâme la méthode de personne, & je m'interdis toute critique: chacun a sa manière de voir.

De l'achèvement du Cheval.

Dans les leçons précédentes, la jambe de dedans du cheval a passé sur celle de dehors, & l'épaule de dedans étoit plus enlevée & plus portée en avant: l'épaule, la jambe & tout le côté de dehors étoient retenus & arrêtés. Il s'agit actuellement de conserver à la partie de dedans son pli, son arrondissement, & de faire passer la jambe de dehors par-dessus celle de dedans.

Acheminons le cheval à ce nouveau travail, en commençant par les actions les plus faciles, suivant la méthode que nous nous sommes prescrite.

Du Changement de main d'une piste.

Le changement de main est l'action par laquelle le cheval se déplie & se déplace d'un côté, afin de se plier & de se placer de l'autre. Pour produire cette action dans le manége, on quitte le mur où on est, pour aller gagner le mur opposé & travailler à l'autre main. Le chemin décrit par le cheval est une ligne oblique.

Le cheval étant, le long du mur, bien plié & bien placé, à l'instant destiné à le lui faire quitter, on enlève les deux rênes, & on porte la main en dedans: par-là, le cheval est fixé sur les hanches, il se grandit, & porte les deux épaules en dedans, en les éloignant du mur. On contient son pli avec la jambe de dedans; & celle de dehors venant à l'aider, l'animal parcourt d'une piste une ligne oblique, les hanches suivant les épaules.

Le cheval marchant ainsi, avance l'épaule de dehors plus que celle de dedans, qui se trouve par-là plus retenue & plus gênée. Le principal point d'appui est la jambe de derrière de dedans: le ressort qui pousse & agit le plus, est le jarret de dehors. Le jarret de dedans fatigue davantage, quoiqu'il n'ait pas la peine de rejetter la masse sur l'autre; mais comme il la porte toujours, la compression continue lui est sensible.

Quelques pas avant que d'arriver à l'autre mur, on travaille à changer le pli & les aides qui le donnoient. Pour cela il s'agit de sentir la rêne de dehors en relâchant celle de dedans. Le pli diminue, & change par ce moyen. On le décide par une pression de la jambe devenue de dedans, & par l'enlever de la rêne devenue de dehors; puis, avec les deux jambes approchées à l'instant où on arrive au mur, on remet le cheval en avant.

Par cette leçon, on voit que je déploie l'épaule

de dehors, qui, dans les leçons de la IIIe classe avoit toujours été retenue & reculée par la manière dont je pliois le cheval, & dont je faisois saillir son épaule de dedans. J'habitue ainsi l'animal à une action nouvelle, principe du travail de deux pistes, & objet des leçons de cette IVe classe.

Cette leçon-ci est fort douce, & il n'y a point de cheval, plié & un peu arrondi, qui ne l'exécute facilement.

Il n'en est pas ainsi de la suivante; s'il n'est déjà gagné dans les épaules, il se défendra: mais on prévientra les caprices avec l'attention de ne la donner qu'après avoir obtenu de lui une entière obéissance aux leçons de la troisième classe, & en ne lui demandant que ce que la nature lui permet de faire, & ce que l'art lui a appris par gradation.

Des Changements de mains de deux pistes.

Je commencerai par avertir que les aides dont je viens de me servir, ne sont pas celles que j'emploie lorsque le cheval a acquis toute la souplesse & toute l'intelligence que je desire: mais elles étoient les plus propres à l'y conduire. C'est pourquoi je distingue le cheval mené de deux pistes pour la jambe de dehors, & le cheval qui s'y porte soutenu de la jambe de dedans. Je conseille la première manière pour commencer: avec l'autre, on finira, on ajustera & on perfectionnera le cheval.

Pour aller de deux pistes, il faut que le cheval plié, porte la jambe de dehors un peu en avant de l'autre, en croisant plus ou moins par-dessus; & que la même chose s'exécutant dans le train de derrière, celui-ci soit détaché du mur en même-temps que le devant, & l'accompagne toujours sans quitter la disposition première qu'on lui a donnée. Voici mes opérations pour la jambe de dehors.

Changement de main de deux pistes pour la jambe de dehors.

Je marque un demi-temps d'arrêt; je détermine les épaules en dedans, en enlevant la main, & en détachant & sentant la rêne de dedans, & je place le cheval dans l'attitude de l'épaule en dedans. Je le contiens avec la jambe de dedans qui garde le pli: puis je laisse tomber plus ou moins fort ma jambe de dehors, qui force la croupe du cheval à aller en dedans. Rendons compte des motifs de ces opérations.

Si l'épaule de dehors n'est enlevée & avancée, la jambe de ce côté ne pourra chevaler: c'est la raison de l'enlever des deux rênes. Si l'épaule de dedans, qui concourt au pli, & qui par cette disposition tend à avancer, n'est retardée, elle s'opposera à la marche de la jambe de dehors; c'est ce qui oblige de sentir la rêne de dedans. Comme tout le poids se porte sur la jambe de derrière de dedans, sans l'action de ma jambe de dedans elle perdroit son ressort, & sans une forte pression de l'aide de ma jambe opposée, les reins ne s'arrondiroient point, & la croupe n'iroit pas en dedans, parce que l'animal n'a pas encore l'idée de ce travail.

Les premiers jours il refuse d'obéir à la jambe de dehors; il est bon de lui faire sentir l'éperon afin qu'il craigne cette jambe, & en même temps on fixe son pli, en assurant & en détachant la rêne qui le donne. On répétera ces aides jusqu'à ce que le cheval s'arrondisse volontiers. Alors il ne résistera plus à la jambe, & il la prendra bien.

On doit alonger ces premiers changements de main, afin qu'il s'accoutume à les faire bien en avant & sans se tenir; d'ailleurs cela le soulage. Il est à propos que la jambe de dehors chevale completement, afin de faciliter cette action; ainsi, on donnera au cheval tout le temps d'agir sans le presser.

C'est ainsi que je prépare le cheval. Je conviens que ces opérations ne le mettent pas dans un parfait aplomb; car pour qu'il chevale, je suis obligé de lui donner un très-grand pli avec ma rêne de dedans, & de contenir les hanches avec la jambe de dehors, ce qui le met les deux bouts dedans. Mais il n'y a pas d'autre moyen de réussir & de l'acheminer à un travail plus parfait. Le cheval, il est vrai, s'écrase sur les jambes de dedans; mais il arrondit la colonne vertébrale & dénoue l'épaule de dehors. C'est à moi à ne le pas tenir trop longtemps à une leçon défectueuse, qui n'est utile que pour un temps.

Changement de main de deux pistes pour la jambe de dedans.

C'est ici une autre combinaison d'aides, & d'autres résultats dans les actions du cheval.

L'animal ira de deux pistes sans chevaler, en posant le pied de dehors un peu en avant, & vis-à-vis de celui de dedans; & l'épaule de ce côté sera déployée, autant qu'il se pourra, afin que tout marche ensemble.

Pour y parvenir, après avoir redressé & enlevé le devant avec les deux rênes, je sens un peu celle de dehors; je chasse de la jambe de dedans, & je laisse tomber l'autre très-doucement. Ma rêne de dedans n'a que très-peu d'action, & elle ne sert que pour l'enlever du devant; à moins que le pli ne se perde, ou ne diminue trop. Mes aides dominantes sont la rêne de dehors, qui arrête ce côté & fixe sa masse sur la jambe de dehors; & ma jambe de dedans, qui plie & enlève l'épaule & accélère l'action de la jambe du cheval par la contraction des muscles abdominaux, qui, étant touchés, se contractent toujours. Il ne faut pas croire que la rêne de dehors mène en dedans; ce n'est pas sa fonction: mais les deux épaules étant déterminées à s'y porter, cette rêne ne fait que retarder la marche de l'épaule de dehors. Cela étant fait, la crainte que le cheval aura de l'éperon de dedans l'engagera à y porter les hanches, mais sans se jetter sur le jarret de dedans, parce que ce jarret, dont l'action est augmentée par ma jambe de ce côté, ne reste pas

Digitized by Google

longtemps sans se mouvoir, & il le fait en avant. D'ailleurs avec le soin de porter toujours la main ou l'on va, on fait devancer les épaules. On diminue aussi cet arrondissement total qui mettoit les deux bouts dedans, & le cheval est dans un véritable équilibre mobile en tous sens : preuve qu'aucun membre n'est excessivement chargé.

Dans ces leçons, c'est la jambe de dedans qui s'élargit, & qui par conséquent fait une action qu'elle n'avoit pas exécutée jusqu'à présent. C'est donc encore un mouvement naturel que nous perfectionnons.

Rien n'est plus propre que cette leçon à bien faire connoître les jambes à un cheval; car l'action de celle de dedans, qui ne doit pas le laisser en repos qu'il ne fasse bien cheminer tout ce côté, redoute son attention, & augmente ses ressorts. Tout cheval peut l'exécuter, mais plus ou moins bien selon la bonté de ses épaules; car si elles sont libres, le derrière est toujours assez bon. Avec le temps il se placera, & secondera ainsi le devant.

Comme le propre de cette leçon est de faire cheminer le cheval autant en avant que latéralement, l'animal fatigue moins qu'à aller uniquement de côté : ainsi on peut la répéter très-souvent, mais sans exiger trop à-la-fois. S'il parvient à la bien exécuter, on pourra alors lui faire fuir les talons d'un mur à l'autre.

Du Travail de côté d'un Talon sur l'autre.

Dans la leçon précédente, le cheval, en allant de côté, gagnoit du terrein en avant, ce qui donnoit à ses épaules une espèce de déploiement, en même temps les jarrets étoient moins de temps dans l'état de flexion, & tout le ressort étoit moins longtemps comprimé de suite. Ici il est tenu plus strictement sur les hanches : dans la détente du ressort, il ne pousse pas la masse si en avant, elle retombe dans le même endroit; & les épaules, après avoir pris la position conforme à la direction qu'on prétend leur donner, n'en changent pas, jusqu'à ce qu'on cesse le travail. Voici comme j'opère.

Après avoir mis le cheval très-droit, je le plie comme à l'ordinaire : je marque un demi-arrêt; je porte avec les deux rênes les épaules un peu en dedans, afin qu'elles marchent les premières, puis en animant le cheval, je laisse tomber mes deux jambes comme dans la leçon suivante, avec cette différence que leur usage principal est de maintenir l'animal dans son attitude, car elles ne doivent point accélérer sa marche, puisque l'effet de la main est sur tout de rejetter la masse sur le derrière, en arrêtant le devant, & en lui prescrivant la route qu'il doit suivre. Le premier temps étant bien fait, tous les autres pas succèdent aisément avec les mêmes opérations.

Si l'homme ne conserve pas la plus grande régularité, l'aplomb le plus parfait & le soutien le plus égal dans sa position, il rendra le cheval incertain & inexact dans son travail. Le cavalier bien maître de son propre équilibre, ménagera la pression de ses cuisses, car souvent elles agissent trop, & parlà, portent trop en avant; il s'ensuit que l'animal ne peut pas s'asseoir comme il convient pour cette leçon, qui exige de sa part un équilibre parfait, lequel est perpétué par l'exécution du cavalier & par le mouvement des jambes du cheval, qui s'écartent peu & sont très-voisines de leur point d'inuixion : ce qui suppose de sa part une grande souplesse, & de la part de l'homme une disposition, dont l'objet soit de soulager l'animal par une juste répartition de la masse sur ses appuis. Il le maintient dans cette justesse, par un léger attouchement de ses jambes, qui ne font que diriger & soutenir.

Souvent la volonté du cheval est si grande, qu'il se porte trop de côté & trop vîte : alors notre jambe de dedans acquiert une destination que nous ne lui connoissions pas; elle arrête le cheval, en la lui faisant sentir ferme. Il trouve alors une force qui arrête son ardeur, il se calme, se replace, & se laisse guider au gré du cavalier. S'il vient à pousser les hanches en dedans, & à les faire marcher les premières, l'aide de la jambe de dedans l'arrête; & si en même temps on porte les deux rênes en dedans, on y conduit les épaules, & l'animal est droit autant qu'il se peut.

Ce travail doit se faire de bonne volonté de la part du cheval : s'il faut le forcer, on ne réussira pas.

Si je veux reporter le cheval sur l'autre talon, voici mon procédé. Etant à l'autre main, je le porte en avant deux pas avec ma jambe de dedans qui arrête son allure de côté; en même temps je le redresse dans mes deux rênes, je défais son pli, je le replie à l'autre main, &, en portant les deux rênes en dedans, je le fais cheminer comme s'il commençoit la leçon.

C'est un bon moyen pour l'accoutumer à être attentif, que de varier le lieu de ce travail, de l'arrêter, de le reprendre, de le changer de main dans tous les endroits du manège, afin d'éviter toute routine. S'il en contracte, il ne travaille plus que pour lui, & il oublie les ordres de son maître.

C'est une règle générale, que pour changer l'état de la leçon qu'on donne actuellement au cheval, il est nécessaire de le redresser, pour lui donner une autre disposition. En effet, il est obligé d'arranger ses membres relativement au travail qu'il exécute : tel ordre convient alors, qui s'opposeroit à une opération contraire. Pour l'y conduire, & même lui faciliter quelque leçon que ce soit, il convient de le mettre dans la situation d'où elles dérivent toutes : cette position est d'être droit d'épaule & de hanches; alors on donne au cheval tel pli qu'on désire, & on le manie avec facilité.

Il est expédient de changer souvent la leçon au cheval, de le faire passer d'un travail à un autre sans le laisser s'accoutumer à un genre d'exercice : il s'y endort & perd son attention.

Digitized by Google

De la tête au mur.

Après cette leçon, nous faisons paſſer le cheval à une autre plus ſtricte & plus pénible. Au lieu de le porter de côté, d'un mur à l'autre, ſans captiver ſa marche en avant autrement que par la main de la bride, ici il trouve l'impénétrable réſiſtance d'un mur. A cela près les opérations ont le même rapport que ci-deſſus, ſeulement les jambes ſont plus d'effet que la main, par la raiſon ſimple que le mur engage plutôt le cheval à reculer qu'à avancer.

Le but de cet exercice eſt d'obliger le cheval à s'aſſeoir de lui-même & ſans le ſecours du mors. Bien des écuyers déſapprouvent cette leçon : je crois qu'elle peut être utile dans bien des cas, & qu'en l'employant avec diſcrétion, il peut en reſulter beaucoup d'utilité; mais il faut une grande prudence.

La leçon ſe donne d'une extrémité du mur à l'autre, par les mêmes moyens; & alors on redreſſe le cheval, & on le met à l'autre main, comme dans le travail précédent.

Si on veut paſſer le coin, & remettre le cheval ſur l'autre mur, voici comme on s'y prendra.

On contient les hanches de droite & de gauche, par l'approche des deux jambes; puis en enlevant les deux rênes, & en les portant en dedans, on fait décrire aux épaules une portion de cercle plus grande que celle des hanches. En trois ou quatre pas au plus, on a paſſé le coin, & on ſe trouve à un autre mur.

On doit éviter, en paſſant le coin, que le cheval ne s'accule, au lieu de ſe porter en avant : la main légère & douce y remédiera. S'il vient à laiſſer échapper les hanches, on les contiendra avec la jambe de dehors : mais il faut mieux prendre toutes les précautions pour les maintenir, que de ſe voir réduit à cet expédient.

Il faut dans cette leçon ſe ſoutenir ſoi-même, & conſerver ſoigneuſement la bonne poſition; car ſi on perd le centre de gravité du cheval, on arrête ſa belle exécution. Il eſt contraire au bel enſemble, de jetter les feſſes en dehors : la règle générale en tout, eſt de ſe placer de manière que la colonne vertébrale ſoit d'aplomb ſur celle de l'animal.

De la croupe au mur.

Quelques écuyers préfèrent la leçon de la croupe au mur à celle que nous venons de décrire, parce que le cheval manœuvre par les aides de l'homme, & qu'il n'eſt pas contenu par le mur : cela eſt vrai; mais cet avantage eſt également procuré par la leçon d'un mur à l'autre. Celle dont il s'agit n'en diffère que par le paſſage du coin, que je fais ainſi.

Arrivé à l'endroit où je veux le prendre, j'enlève la main pour aſſurer le devant, & le porter ſur les hanches; alors je les pouſſe en dedans, de ſorte qu'elles décrivent une portion de cercle plus grande que celle des épaules, dont je diminue le pli, & que je l'allentis par l'effet de la main : puis je continue ma leçon.

On a ſoin de tenir le devant comme ſuſpendu, afin qu'il ne devienne pas le pivot autour duquel tourne la croupe.

Nous avons en vue, dans nos précédens travaux, de perfectionner, par une habitude artificielle, les mouvements dont la nature a doué le cheval. Nous deſirions les développer, les rendre complets, & les approprier aux ſervices que nous attendons de cet animal. Notre projet eſt-il rempli? notre ſpéculation & nos ſuccès ſont-ils d'accord? Pour en juger, confrontons les mouvements de la nature encore brute, avec ceux que nous ont procurés les leçons du manège.

Chacune de celles que nous donnions à l'animal avoit pour objet principal l'aſſouplifſement d'un membre. Nous avons d'abord placé l'animal ſur ſes jambes, conformément au mechaniſme de ſes actions naturelles : nous avons enſuite donné à ſon col, par le moyen du pli, à ſes jambes de devant & de derrière, ainſi qu'à ſa colonne vertébrale, toutes les flexions & les mouvements indiqués par la nature, & que le ſecours de l'anatomie nous a fait connoître. Nous avons varié les attitudes du cheval, afin de l'obliger à varier ſes actions; & par-là il nous a été poſſible de les perfectionner toutes. Nos moyens & nos opérations ont été les plus ſimples & les plus relatifs aux ſenſations du cheval, ainſi qu'à la conformation de ſon ſquelette. Jamais nous n'avons voulu produire des effets par haſard : le tâtonnement nous a conduits; & nous avons exigé de l'animal une obéiſſance telle que ſa nature le permettoit.

Nous n'avons preſcrit aucun terme pour obtenir de lui cette obéiſſance. Prétendre le dreſſer en peu de temps; fixer une époque pour donner une leçon, & paſſer ſucceſſivement par toutes les degrés; eſpérer amener tous les chevaux au même point : c'eſt ignorer l'art & la nature. Il eſt difficile de parvenir à bien finir un cheval d'un bon naturel, à moins de deux ans d'un travail ſage & réfléchi : ſouvent même ce temps ne ſuffit pas. Cependant on peut tirer du ſervice de l'animal, ſans qu'il ait acquis toutes les perfections de l'art. Mais on ne doit pas regarder comme dreſſé celui qui n'a d'autre avantage que d'être aſſoupli par les uſages journaliers, quoique ſon utilité ſoit plus réelle. Un cheval bien fini, bien juſte, & brillant dans ſes mouvements, prouve l'art du cavalier, & la facilité qu'il a à trouver des reſſources dans l'animal.

Les ménagements & la modération de l'écuyer dans ſon travail, ſont plus propres à accélérer les progrès du cheval que des leçons longues & ſouvent répétées. La douceur & la patience déterminent mieux cet animal à obéir que les coups & les procédés violents. L'expérience engage l'homme à ſe ſervir de la voie de la perſuaſion : il ſemble que le cheval ſe rende volontiers aux bons traitements, & qu'ils étendent ſon intelligence.

Du

Digitized by Google

Du Manège. (Thiroux)

La surface d'un manège présente un quarré long, entouré d'un mur, & formant quatre angles droits, qu'on nomme les *coins*. Ainsi, pour asseoir un manège régulier, il faut en tracer la largeur sur la moitié de sa longueur. On nomme la *piste ggggggg* le chemin que les chevaux frayent le long du mur. Vers l'un des bours, & quelquefois aux deux extrémités du manège, on trouve deux piliers *hhhh*, hauts de six pieds, espacés de cinq, & plantés au milieu de la portion du terrein qu'ils occupent, afin de ne pas gêner la manœuvre qui s'exécute sur la piste. Comme le chef de l'académie se tient ordinairement aux piliers, on a soin d'y suspendre le fouet d'usage au manège, distingué par le mot chambrière, dont il a seul le droit de se servir *ii*. L'utilité des piliers ne se borne pas à marquer la place de l'écuyer, & à soutenir la chambrière, leur véritable destination est de recevoir un cheval dressé à sauter, qui en retient le nom de sauteur dans les piliers, sur lequel on éprouve la tenue perfectionnée par la grande habitude du trot. Pour ne rien omettre de ce qui entre dans la construction d'un manège, il nous reste à décrire la levée *kk*, qui est un espace quelconque réservé en dehors des limites de la carrière, où les académistes, lorsqu'ils sont montés à cheval, viennent attendre l'instant de commencer leur leçon, & d'où ils peuvent examiner tout ce qui se passe dans le manège.

Comment on y reçoit la Leçon.

C'est l'écuyer qui nomme le cheval qu'on doit monter, car les chevaux de manège ont chacun leur nom. Alors un palefrenier va chercher ce cheval désigné, qu'il amène jusqu'à la porte de la levée *l*, en le tenant d'une main & une courroie d'étrier de l'autre. Si les selles à piquer, qui servent au manège, sont dénuées d'étriers, en revanche elles ont un pommeau où le palefrenier accroche l'étrier postiche *mmm* qu'il apporte, & qu'il ne remporte qu'après qu'on est totalement arrangé sur le cheval. Ensuite on vient prendre place dans la levée. Pendant que le nouvel élève attend l'ordre d'entrer au manège, il ne tient qu'à lui d'employer utilement l'inaction où il est contraint de rester, puisqu'attentif à la leçon dont il est témoin, il se met en état de tirer tout le parti possible de celle qu'il s'apprête à recevoir. Sans cette précaution, étonné de la rapidité d'une allure avec laquelle il n'est pas encore familiarisé; occupé, d'ailleurs, du soin de conserver la justesse de sa position, il pourroit comprendre assez difficilement certaines expressions consacrées par l'usage, &, dans l'incertitude, hésiter à suivre les conseils qui lui seroient adressés en langage d'équitation. Au lieu qu'ayant une entière connoissance de la forme ordinaire au canevas d'une leçon, il sait d'abord qu'un écolier monte successivement trois chevaux, sur chacun desquels il fait deux temps de travail, appellés *reprises*, parce qu'ils sont séparés par un intervalle; qu'ainsi la totalité d'une leçon comporte six reprises exécutées sur trois chevaux différents. Il sait ensuite que chaque reprise est coupée par deux changements de main, enfonte qu'entamée de gauche à droite, après la première division elle se continue de droite à gauche, jusqu'à ce que le second changement de main oblige à la finir telle qu'elle a été commencée. Il sait enfin que, non-seulement le dehors est le côté de la piste qui règne le long du mur, &, conséquemment, le dedans celui qui borde le manège, mais encore que cette dénomination passe alternativement à toutes les parties du cavalier & du cheval: c'est-à-dire, qu'au commencement de la reprise, où l'on suit la piste de gauche à droite, le dehors est à gauche; qu'après le premier changement de main, le dehors passe à droite, puisqu'on chemine de droite à gauche; finalement qu'à la suite du second changement toutes choses étant remises dans leur ordre primitif, le dehors se retrouve à gauche & le dedans à droite.

Cette digression finie en même temps que la reprise de ceux qui occupoient la carrière, le mot *entrez*, que l'écuyer vient de prononcer, s'adresse à l'élève, & l'avertit de l'instant où il doit commencer sa leçon. En conséquence, ce dernier rassemble son cheval, & le porte en avant pour ouvrir la première reprise qu'il entame, ainsi qu'il est d'usage, en suivant la piste de gauche à droite.

Comment on salue.

Chaque fois qu'on commence une reprise, on a pour habitude de saluer l'écuyer. Outre la déférence qui lui est due, cette coutume honnête apprend à saluer avec grace & suivant les règles de l'équitation. A pied, c'est avec la main gauche qu'on ôte son chapeau; mais le cavalier se sert de la main droite, attendu que la gauche, remplie par les rênes de la bride, se trouve chargée du soin de diriger le cheval. Ainsi, lorsqu'on passe devant celui qui tient la chambrière, on abandonne le bridon placé dans la main droite, & on élève le bras qu'on arrondit, en ployant successivement les jointures du coude & du poignet, jusqu'à ce que la main soit parvenue à la hauteur du chapeau. Tant que cette préparation subsiste, il faut laisser la tête immobile, dans l'appréhension qu'on ne la soupçonne de venir au-devant de la main. Après avoir enlevé le chapeau, on déploie moëlleusement le bras, en observant, cette fois, de faire jouer la jointure du poignet avant celle du coude, & on descend la main qui apporte le bouton du chapeau directement sur la cuisse, afin que le fond soit tourné du côté des épaules du cheval, & que la forme regarde les hanches. La méthode enseignée pour saluer ne doit paroître minutieuse dans ses détails, qu'autant qu'on ne fait pas attention à la gaule qui est restée dans la main droite. Mais si on

Equitation, Escrime & Danse.

Digitized by Google

réfléchit que le cheval n'apperçoit jamais l'inſtrument de ſa correction, ſans chercher à le fuir, alors on découvre la néceſſité de ces prétendues bagatelles qui tendent toutes, & à lui dérober un ſpectacle auſſi déſagréable, & ſur-tout à éviter les mouvements déſordonnés que l'attouchement involontaire de la gaule pourroit lui occaſionner. En effet, lorſqu'on la fuit dans ſa route, depuis l'inſtant où la main droite lâche le bridon, juſqu'à celui où elle apporte le bouton du chapeau ſur la cuiſſe, on voit la gaule, toujours en oppoſition avec le pouce de cette main, s'éloigner d'abord inſenſiblement du cheval, à meſure que le bras s'élève pour s'approcher de la tête du cavalier, & paſſer enſuite au-deſſus de la croupe, au moyen de ſa direction horiſontale au pouce, que le cavalier ramène pour lors ſur ſa cuiſſe: enſorte que la rondeur de cette partie forme une élévation qui empêche néceſſairement la gaule de toucher, ſoit à la hanche, ſoit à la croupe du cheval.

Ce n'eſt pas ſeulement dans le choix de la main, avec laquelle on ôte le chapeau, que la façon de ſaluer d'un homme à pied diffère de celle uſitée par le même homme à cheval. Le piéton ne s'en tient pas à ſe découvrir, il baiſſe par gradation la tête & le corps. Mais le cavalier, qui ne doit connoître aucun prétexte pour déranger la perpendiculaire du ſien, n'incline pas même la tête qu'il ſe contente de tourner pour regarder celui qu'il ſalue. Auſſitôt qu'on eſt totalement paſſé, on replace la tête directe à celle du cheval, afin de ſe conformer au précepte qui enjoint de regarder entre ſes oreilles la piſte qu'on veut lui faire ſuivre: puis on relève le bras, & on remet le chapeau, ſans omettre aucune des précautions priſes pour l'ôter. Enfin on redeſcend le bras pour reprendre le bridon. Quoique, dans leurs recherches, les inventeurs du bridon aient moins conſidéré l'aplomb du cavalier que celui du cheval, cependant les élèves, en attendant qu'ils ſachent l'employer à ce dernier uſage, doivent continuer à ſe ſervir du bridon, afin de placer, à la même hauteur, les deux mains également occupées, & pour que les deux épaules, maintenues directes à la ligne qu'on décrit, conſolident la juſteſſe de la poſition, en conſervant le haut du corps perpendiculairement aſſis ſur le milieu du corps.

Prendre un coin qui ſe préſente à gauche.

Dès qu'on s'aſſujettit à ſuivre exactement le plan d'un manège, on contracte auſſitôt l'obligation tacite de faire paſſer le cheval dans les quatre angles qui bornent la carrière: convention apparemment ignorée de tous les commençants, car ils arrondiſſent à tel point l'angle droit qui forme chaque coin, qu'ils en font un angle obtus. Mais, comme l'élève diroit avec raiſon qu'il ne peut ſouſcrire un engagement dont il ne connoît pas l'étendue, on va lui détailler les circonſtances qui accompagnent l'évolution ordinairement appellée prendre un coin, & lui démontrer qu'elle conſiſte à faire entrer le cheval dans chaque angle, & à l'en faire ſortir. Or, pour qu'un cheval entre régulièrement dans un coin, il faut que ſa jambe de devant du dedans s'avance la première dans l'angle, ſur la pointe duquel ſe poſe enſuite ſa jambe de derrière du dehors; &, pour qu'il en ſorte, il faut que ce ſoit par le chevalet de la jambe de devant du dehors, ſuivi du port tranſverſal de la jambe de derrière du dedans. Avant que de ſe mettre en devoir de diſpoſer les deux bipèdes du cheval, conformément aux conditions qu'on vient de prefcrire, on doit ſe rappeller que les reprifes entamées de gauche à droite offrent, pendant toute la première main, le mur à gauche, ainſi que les coins à prendre; enſorte que non-ſeulement le dehors repréſente le côté gauche, & le dedans prend la place du côté droit, mais encore que les numéros 2 & 4 déſignent actuellement les jambes de devant & de derrière du dehors, tandis que celles du dedans ſont remplacées par les numéros 1 & 3. Il n'eſt pas moins intéreſſant, ce me ſemble, de faire obſerver la parfaite analogie qui exiſte dans l'arrangement des jambes d'un cheval qui tourne de gauche à droite, avec la combinaiſon des jambes de celui qui prend un coin trouvé à gauche, afin que la méthode précédemment enſeignée pour la première de ces évolutions mène à l'exécution de la ſeconde. Lors donc qu'on approche du premier coin qu'on rencontre à gauche, on marque un demi-arrêt, en fouterant un peu la main ſur le dehors. Quand on juge que le cheval eſt prêt à toucher aux deux lignes qui forment l'angle, on arrondit la main qu'on reporte auſſitôt ſur le dedans, & qu'on finit par rendre, en augmentant la preſſion des jambes égales, l'aſſiette du milieu du corps un peu plus ſenſible ſur le dedans que ſur le dehors. Prévenu, qu'au moyen du rapport frappant qui ſe remarque entre le tourner à droite & la priſe d'un coin à gauche, ces deux évolutions s'exécutent d'après les mêmes temps de main, l'élève ne doit pas être médiocrement ſurpris de trouver, à préſent, le demi arrêt ſéparé de l'arrondiſſement de la main par le ſoutien de la même main ſur le dehors, tandis qu'auparavant, le demi-arrêt précédoit abſolument la main arrondie. Mais une légère réflexion va faire appercevoir la néceſſité de cette différence qui tient au local. En effet, comme le tourner de gauche à droite, entrepris dans un eſpace illimité, aſtreint ſeulement à fixer la jambe 1, afin que la jambe 2 puiſſe la chevaler avec aiſance, le demi-arrêt doit être alors immédiatement ſuivi par l'arrondiſſement de la main, puiſque ce dernier temps, qui détermine le cheval à regarder ſur ſa droite, l'excite à retenir ſeulement près de lui la jambe 1, au lieu que la priſe d'un coin à gauche, voulant que ce ſoit nommément cette jambe 1 qui s'avance la première dans l'angle, on ne doit pas ſonger à demander au cheval la fuite du tourner à droite, qu'il n'ait pleinement ſatisfait à ce préliminaire. Or il n'y a que le

Digitized by Google

temps de la main soutenue sur le dehors, avant l'arrondissement de la même main, qui puisse assurer que le cheval, incliné pour lors sur la jambe 2, portera la jambe 1 dans l'angle, afin qu'elle serve de pivot au bipède de devant pendant la sortie du coin trouvé à gauche.

Dans l'appréhension que l'élève ne conserve encore quelque doute, on va suivre avec lui les opérations du cheval qu'on fait passer dans un coin ouvert à gauche. Aussitôt le demi-arrêt, le cavalier, en soutenant la main sur le dehors, change la direction des rênes, sans en altérer la valeur: ensorte que, restées au même degré de tension, quoique dirigées du dedans sur le dehors, la rêne droite pousse la colonne de devant qu'attire la rêne gauche. D'après cette disposition de l'avant-main, chaque pas du cheval, incliné à gauche, s'entame indispensablement avec la jambe 1 allégée aux dépens de la jambe 2, &, conséquemment, indique le port transversal de la jambe 4. Ainsi la main soutenue sur le dehors, sur-tout précédée du demi-arrêt, & secourue par la pression des jambes égales du cavalier, suffit pour que le cheval exécute régulièrement l'entrée dans le coin à gauche. Quant aux résultats tirés de l'arrondissement de la main, de son retour sur le dedans, & de sa descente, accompagnée de l'assiette portée sur le dedans, qui procurent la sortie du même coin, ils sont totalement égaux à ceux reconnus lors du tourner de gauche à droite. C'est pourquoi le cheval entré dans le coin avec les jambes 1 & 4, porte la tête à droite; ensuite le poids combiné, tant de l'assiette du cavalier que de la colonne de devant, entièrement revenu sur la jambe 1, facilite le chevaler de la jambe 2; enfin la descente de main, d'accord avec la pression des jambes égales du cavalier, nécessite le jeu transversal de la jambe 3, par laquelle le cheval achève la sortie régulière du premier coin qui se présente à gauche.

Premier changement de main de gauche à droite.

Lorsqu'on a fait plusieurs fois le tour du manège, en suivant la piste de gauche à droite, l'écuyer avertit de changer de main, afin de procurer à ses élèves l'occasion de répéter le même exercice de droite à gauche. Comme le changement de main oblige à couper la carrière par le tracer d'une diagonale, & au moyen de ce qu'une ligne ne devient diagonale qu'autant que, partie d'un angle, elle s'élève à travers le centre pour aller se perdre dans l'angle opposé *n n n n*, il faut que celui qui préside à la leçon, ait soin de ne commander cette evolution qu'au moment où la sortie d'un coin place le cheval sur une des deux grandes parallèles: situation seule convenable au projet qu'on médite, puisqu'alors, au-dessous de la surface qu'il veut parcourir, le cheval, en quittant le coin, se trouve presqu'en face de celui dans lequel la diagonale doit disparoître. Après avoir décrit les obligations que le changement de main, pris en général, impose à l'écuyer, nous allons prescrire aux élèves les devoirs qui font relatifs au premier qu'ils vont exécuter de gauche à droite.

Si la prise des coins ouverts à gauche s'est terminée par la méthode du tourner à droite, à plus forte raison les mêmes procédés serviront-ils au premier changement de main, dont la figure représente un demi-tourner prolongé de gauche à droite. Cette définition admise, fachant d'ailleurs qu'une demi-évolution engage à restreindre de moitié toutes les valeurs qui créent l'évolution entière, l'élève doit modifier, & le soutien de la main sur le dehors, & son arrondissement, & son port sur le dedans, qui succèdent au demi-arrêt, pour que tous ces effets modérés parviennent au cheval en raison moyenne. Ainsi le cheval, balancé sur le dehors, repond d'abord à la demi-rondeur de la main, en tournant moins la tête à droite que les yeux: & conséquemment au port mitigé de la main sur le dedans, il se contente de poser la jambe 2 au-dessus de la jambe 1, au lieu du chevaler total qu'il exécutoit conformément au tourner absolu de gauche à droite. Ensuite, d'après la descente de main unie à la pression des jambes égales du cavalier, on voit le cheval détacher successivement, & la jambe 3, & la jambe 1, & la jambe 4, qui reprennent toutes sur la diagonale le rang transversal qu'elles occupoient sur la piste.

Quoiqu'on ait positivement assuré, & qu'il soit universellement reconnu qu'une diagonale doit sortir d'un angle pour entrer dans un autre opposé, l'élève a certainement remarqué, sans en être surpris, la nécessité où on est au manège d'éluder la rigueur de cette loi générale. Comment, en effet, pourroit-on tracer, avec autant de régularité, la ligne qui caractérise le premier changement de main exécuté de gauche à droite? D'un côté, la sortie du coin, qu'on abandonne à gauche, exige que le cavalier outrepasse, au moins de toute la longueur du cheval, le premier angle d'où la diagonale doit tirer sa source: de l'autre, l'entrée dans le coin, dont il veut prendre possession à droite, le force à se ménager une pareille distance en deçà du second angle qui attend la fin de la diagonale. Voilà l'origine des deux *c c* qui timbrent chaque grande parallèle *o o o o*. L'un empêche que l'écuyer, par distraction, ordonne à faux l'ouverture du changement de main; l'autre dirige le point de vue des élèves pour le fermer exactement.

Prendre un coin qui se présente à droite.

Pendant qu'on chemine sur la diagonale du premier changement de main, il faut se ressouvenir que la piste ou elle conduit apporte une inversion totale dans le plan de la leçon. Au lieu d'avoir le dehors à gauche, comme il est actuellement à droite, les jambes 1 & 3 se dépouillent du titre de jambes du dedans en faveur de celles 2 & 4, qui perdent aussitôt la qualification de jambes du dehors pour en revêtir celles 1 & 3. A l'aide d'une

Digitized by Google

remarque auſſi utile, l'élève n'eſt pas plutôt entré dans la nouvelle piſte, qu'il diſpoſe le cheval à prendre le premier coin qui ſe préſente à droite. Au moyen de ce que le changement de main aboutit preſque dans un angle, le peu d'intervalle qui ſépare la clôture de la première évolution d'avec l'ouverture de la ſeconde, pourroit embarraſſer celui qui tarderoit à ſe rappeller l'analogie précédemment apperçue entre la piſte d'un coin & l'action du tourner. Mais notre élève ne balance pas à ſoutenir ſa main ſur le dehors, bien perſuadé que la colonne de devant, répartie pour lors ſur la jambe 1, force le cheval d'apporter dans le coin la jambe 2, & néceſſairement de placer tranſverſalement la jambe 3 ſur la crête de l'angle. Enſuite, fidèle obſervateur de la méthode du tourner à gauche, il exécute la ſortie du coin ouvert à droite avec la cambrure de la main, qu'il ramène auſſitôt ſur le dedans, & termine ces deux opérations par une deſcente de main étroitement liée à la preſſion de ſes jambes égales. Le cheval, qu'entraîne une puiſſance irréſiſtible, après avoir porté la tête à gauche, paſſe ſa jambe 1 ſur ſa jambe 2, & finit la ſortie du coin par le jeu tranſverſal de la jambe 4. Je dis qu'il eſt d'uſage, à chaque changement de main, de faire paſſer les rênes dans la main du dehors: je conviens même que c'eſt ce paſſage des rênes d'une main dans l'autre qui donne le nom à l'évolution dont je viens de parler. Mon but, en négligeant cette règle pour les ſeuls élémens, eſt de mettre mes élèves à portée de bien ſe confirmer dans les deux évolutions du tourner, de la ſeule main gauche, avant que de leur conſeiller de s'aider de la main du dedans.

Le Doubler.

Il arrive quelquefois que l'écuyer invite un de ſes élèves à doubler; c'eſt-à-dire qu'il lui conſeille de partager la longueur du manège de façon à ne prendre, dans le quarré long qu'offre ſa ſuperficie, que l'eſpace néceſſaire pour décrire un quarré parfait plus ou moins régulier. Ainſi le doubler eſt compoſé de deux faux coins contre deux vrais. Dès qu'on entend commander cette évolution, il faut ſe figurer avoir totalement parcouru la carrière, & opérer, en conſéquence, comme à la priſe des coins, ſuivant la main où on eſt, ſans oublier de s'étendre ſur le dedans. Quoique le doubler n'ait été imaginé qu'afin de garantir les chevaux des atteintes qu'ils pourroient ſe donner en travaillant trop près les uns des autres, cependant on s'en ſert avec avantage pour éprouver le degré des forces de celui qui double. En effet, preſque tous les chevaux de manége ont une ſi grande habitude des diverſes évolutions qui compoſent chaque leçon, qu'ils les exécuteroient volontiers à la voix, enſorte que, ſans injuſtice, on peut ſoupçonner les nouveaux élèves d'avoir peu de part, ſoit à la priſe des coins, ſoit aux changements de main. Mais, la première piſte du doubler étant indéterminée, ainſi que les deux premiers coins fictifs qui lient cette piſte ordonnée, & à celle qu'on abandonne, & à celle qu'on va chercher, c'eſt alors réellement la ſeule volonté du cavalier qui fait agir le cheval le plus routé. On doit ſentir combien il eſt avantageux de doubler de temps en temps, quoique ſans néceſſité, puiſque la préciſion avec laquelle on demande cette dernière évolution fait la preuve de la juſteſſe de toutes celles qui la précèdent. Lorſqu'un élève reçoit une leçon particulière, il eſt le maître de fixer le point d'où il veut partir pour doubler de ſon propre mouvement. Au lieu qu'entre pluſieurs académiſtes, travaillant concurremment ſur la même piſte, celui qui mène la file, ou qui la termine, a ſeul la permiſſion de doubler ſans en être averti: encore faut-il, qu'arrivé préciſément au milieu de la piſte, il ſe trouve au centre d'un des deux longs côtés.

Second Changement de main de droite à gauche.

C'eſt auſſi l'écuyer qui annonce le ſecond changement de main dont la diagonale, tracée de droite à gauche, *q q q q*, ramène l'élève ſur la première piſte deſtinée à voir commencer & finir chaque repriſe. Nous nous contentons d'indiquer ici la direction du ſecond changement de main, afin de rappeller, qu'après la préparation du demi-arrêt, les temps de main ſoutenue ſur le dehors, cambrée & reportée ſur le dedans, comme pour le tourner à gauche, doivent être en raiſon proportionnelle au demi-tourner repréſentatif des deux changements de main.

Fin de la leçon.

Lorſqu'on entend prononcer le mot *hola*, on s'apprête à marquer l'arrêt définitif. Pour parvenir à mettre le cheval en état d'interrompre, ſans effort, l'action entretenue depuis le commencement de la repriſe, on doit avoir ſoin de le faire paſſer, par degré, du trot au pas, du pas au demi-arrêt, & du demi-arrêt à l'arrêt total. On recule enſuite un ou deux pas, & on retourne dans la levée pour y attendre l'inſtant de commencer la ſeconde repriſe.

Quelqu'appliqué qu'on ſuppoſe un nouvel élève, ne peut-on pas imaginer, ſans bleſſer ſa délicateſſe, qu'il n'a pas encore eu le temps d'apprécier l'utilité des deux ouvertures ménagées dans le mur d'appui qui ſépare ordinairement la carrière d'avec la levée *r r r*. En effet, cette dernière, toujours occupée par ceux qui commencent ou finiſſent une repriſe, deviendroit le théâtre d'une confuſion inévitable, ſans l'ordre expreſſément adreſſé aux entrants & aux ſortants de ne jamais ſe ſervir d'autre paſſage que de celui qui s'offre à leur gauche. Tous les chefs d'académie ont ſi bien ſenti la néceſſité de cette règle (qui ſympatiſe d'ailleurs avec l'uſage d'entamer chaque repriſe de gauche à droite) qu'elle s'obſerve à la rigueur, même dans les manèges où la diſpoſition du terrein n'a permis

Digitized by Google

qu'une levée fictive. Alors, pour y ſuppléer, il eſt enjoint aux élèves de ſe porter à gauche, ſoit qu'ils arrivent, ſoit qu'ils s'en aillent. Quoique l'univerſalité d'une loi faſſe ſon apologie, cependant, afin de gagner la confiance du lecteur le plus ſceptique, on va rendre compte des motifs de l'admiſſion de celle-ci.

Nul doute que le premier maître de manège, à qui les avantages d'une levée régulière ſe ſont montrés dans tout leur jour, n'ait ſur-tout été ſéduit par la certitude d'empêcher qu'aucun obſtacle n'interrompit cette eſpèce de courant que l'enchaînement des repriſes établit depuis le moment où le premier cheval ſort de la levée pour entrer dans la carrière, juſqu'à celui où le dernier ſort de la carrière pour rentrer dans la levée. Auſſi n'a-t-il pas manqué, en preſcrivant à ſes ſucceſſeurs les deux iſſues qui ſont tout le mérite de cette partie d'un manège en forme, de leur obſerver que, ſi on en ſupprime une, auſſi tôt on voit les élèves, inquiétés par la rencontre de leurs camarades, hésiter d'abord quelques inſtants avant que de chercher à paſſer, mais bientôt, entraînés par la foule, ſe précipiter pêle-mêle, & forcer tumultueuſement le ſeul débouché qui leur ſoit accordé. Quelle différence, lorſqu'on rétablit les deux portes d'une levée feinte ou réelle! Alors, qu'un élève ſe préſente avec l'intention d'entrer au manège, ou qu'il ait deſſein de changer de cheval, ou bien dans l'attente de ſa ſeconde repriſe, ou enfin pour ſortir tout-à-fait, pourvu qu'il ait l'attention de conſerver ſa gauche, jamais aucun embarras ne l'arrête. C'eſt ainſi que chacun paſſe à ſon tour de la levée dans le manège, & du manège, dans la levée.

Travail du Manège.

Les élémens qui ſont la baſe de l'équitation; ces élémens où l'on puiſe des notions anatomiques de l'homme & du cheval; qui enſeignent la façon de monter ſur un cheval; qui donnent la méthode pour s'y placer ſurement & agréablement; dans leſquels on démontre la mécanique des mouvemens du cheval; où on indique comment, après avoir ſu raſſembler un cheval, on peut le porter en avant, ſoit au pas, ſoit au trot, ſoit au galop; qui traitent de la néceſſité abſolue de marquer un demi-arrêt avant que de tourner, ou de gauche à droite, ou de droite à gauche; dans leſquels on trouve les moyens d'arrêter un cheval, enſuite de le reculer, enfin la façon d'en deſcendre; ces élémens qui contiennent & la deſcription d'un manège, & le détail des leçons qui s'y prennent; ces élémens enfin où on explique tout ce qui concerne la leçon du ſaut dans les piliers; ces élémens, dis-je, malgré leur étendue, ne peuvent jamais ſatisfaire que ceux qui n'ont d'autre but, en venant au manège, que de ſavoir ce qu'on entend ordinairement par ſe tenir ſur un cheval. Ce n'eſt que la parfaite intelligence des airs de manège qui mène à l'art de l'équitation, & qui, ſeule, peut faire acquérir le titre d'homme de cheval. Comme on s'attendoit peut-être que j'allois dire le titre d'écuyer, je me vois obligé d'appuyer la diſtinction que je fais ici de ces deux perſonnages, en appréciant la doſe de ſavoir propre à chacun d'eux.

Diſtinction de l'homme de cheval d'avec l'écuyer.

L'homme de cheval eſt celui qui ſait monter dans toute l'étendue de l'expreſſion; qui ſait encore mener, à leurs airs, les différens chevaux qu'on lui préſente, & ce, avec le degré de juſteſſe qu'ils exigent; qui peut même, à l'aide de l'exécution preciſe qu'il s'eſt rendue familière, parvenir à dreſſer quelques chevaux.

Non-ſeulement l'écuyer poſſède éminemment tout le talent qui conſtitue le meilleur homme de cheval, mais il a, de plus que lui, la connoiſſance intime de la charpente du cheval: connoiſſance qui lui donne ce tact pour diſtinguer, au premier coup-d'œil, le cheval dont la conſtruction peut s'adapter à l'équitation, ou que cette même conſtruction en éloigne: connoiſſance qui lui ſert, avec beaucoup plus d'avantages, en lui preſcrivant ce qu'il peut attendre de chaque individu. Auſſi les chevaux aſſez heureux pour tomber entre les mains d'un écuyer, ayant toujours la poſſibilité de répondre à ce qu'on leur demande, ſe prêtent-ils, ſans répugnance, à recevoir le genre d'éducation qu'il ſe plaît à leur donner.

Je ne m'étendrai pas davantage ſur les différences qui ſéparent l'homme de cheval d'avec l'écuyer. Ceux qui liront cet ouvrage dans ſon entier, ſeront à même de décider ſi j'ai eu tort d'en faire deux claſſes. Cependant je ne puis m'empêcher de faire obſerver que, ſi l'écuyer eſt celui qui prépare à l'homme de cheval le théâtre ſur lequel ce dernier fait parade de ſon ſçavoir, donc l'écuyer eſt créateur en cette partie, où le plus habile homme de cheval n'eſt que créature.

Confirmé dans les premiers principes, l'élève abandonne les élémens pour ſe livrer tout entier au travail. Arrêtons-le un inſtant à l'entrée de cette nouvelle carrière, premièrement, afin de lui définir ce qu'on entend au manège, par le mot travail, & lui donner enſuite les moyens de ſoigner l'exécution des différents airs qui compoſent ce travail, dont la ſcrupuleuſe régularité fait tout le mérite.

Définition du travail.

Travailler, en terme de manège, c'eſt avoir l'art d'exiger du cheval une certaine manière de ſe porter en avant, qui, quoique conforme aux allures naturelles, quant à la combinaiſon tranſverſale des quatre jambes, eſt cependant tantôt plus meſurée, tantôt plus cadencée, tantôt plus élevée. On peut donc aſſimiler les allures artificielles du cheval, autrement ſon travail, à la danſe de l'homme. Cette comparaiſon me paroît d'autant moins choquante, que les chevaux peuvent varier leur travail par l'exécution de pluſieurs pas diverſement figurés.

Digitized by Google

Les uns, près de terre, repréſentent notre danſe terre-à-terre ; d'autres, plus élevés, ont de l'analogie avec la danſe de caractère ; enfin des ſauts abſolument en l'air nous rappellent la haute danſe. C'eſt du réſultat de ces différentes combinaiſons artificielles du cheval, connues en équitation ſous le nom d'airs de manège, que les premiers maîtres de notre art ont compoſé ce qu'on appelle encore aujourd'hui le travail, & dont, à l'inſtar de la danſe, ils ont formé trois claſſes, qui ſont, les airs terre-à-terre, les airs relevés, & les grands airs.

La première claſſe, ou les airs terre-à-terre, comporte l'exécution de cinq leçons ; ſçavoir, le pas d'école, qu'on termine ordinairement par le manier en place ; l'épaule en dedans ; la hanche en dedans, plus connue ſous la dénomination des deux bouts en dedans, dans laquelle les changements de main ont toujours lieu ſur deux piſtes, & qu'on peut rendre très-intéreſſante, au moyen des contre-changements de main, renverſements d'épaules, voltes, demi-voltes, quart de voltes ; quatrièmement, la tête au mur ; finalement la croupe au mur.

On compte dans la ſeconde claſſe, ou les airs relevés, le paſſage, dont on ſe ſert pour exécuter, de la façon la plus ſéduiſante, les cinq leçons ci-deſſus détaillées ; le piaffer qu'on ſubſtitue pour lors au manier en place : enfin la galopade qui permet, quoique très-difficilement, de rendre quelques-unes des mêmes leçons, & à laquelle on adapte les voltes, ou, pour parler plus juſte, les demi-voltes à pirouettes.

La troiſième claſſe, ou bien les grands airs, comprend la peſade, la courbette, le mézair, la croupade, la balotade, la cabriole, le pas & le ſaut, ou le galop gaillard.

En rapprochant les différents produits de ces trois claſſes d'airs, on trouve que, les ſauts exceptés, tomes les figures qui compoſent le travail conſiſtent dans l'épaule en dedans ; la hanche, ou bien les deux bouts en dedans ; la tête, ainſi que la croupe au mur ; les changements, contre-changements de main, & renverſements d'épaules, tours ſur deux piſtes ; bref dans les voltes, demi-voltes & quart de voltes, tant étendues qu'à pirouettes. Ce n'eſt effectivement que le degré d'action qu'on met à l'exécution de ces diverſes évolutions qui les range, ou dans la première, ou dans la ſeconde claſſe, puiſque le pas d'école, le paſſage, la galopade, ne diffèrent du pas, du trot, du galop, le premier, que par ſa meſure plus écoutée, le ſecond, que par ſa cadence plus tride, la troiſième, que par ſon élévation plus ſoutenue. A l'égard du manier en place & du piaffer, on apperçoit aiſément qu'ils ne ſont que des arrêts élégants imaginés pour terminer les airs ſans les déparer. Il n'en eſt pas ainſi des grands airs : ils ſont, & doivent réellement faire une claſſe à part, étant plutôt les réſultats de la force que de la volonté du cheval. Voilà, ſans doute, l'origine du nom diſtinctif de ſauteurs en liberté que portent les chevaux réſervés pour cette dernière claſſe, tandis que ceux dreſſés aux deux premières s'appellent tous indifféremment chevaux de tête, ou de haute école. Le travail analyſé, nous allons enſeigner comment il faut préparer un cheval à l'exécuter avec cette préciſion qu'exigent les airs de manège.

Préparation au travail.

Toute action demande une préparation, & plus on veut que l'action projettée ſoit élevée, plus on doit ſoigner la préparation qui va lui communiquer l'élaſticité. De-là, nous voyons un homme, avec la ſimple intention de marcher, ſe placer d'une façon moins avantageuſe que celui qui s'avance au milieu d'un cercle pour figurer un menuet ; & la poſition que prend ce dernier nous paroîtra négligée, ſi nous la comparons à la manière dont ſe campe un danſeur prêt à s'enlever pour battre un entrechat. Mais pourquoi chercher mes preuves ailleurs que dans la claſſe des animaux ſoumis à l'équitation ? Rappellons-nous la première leçon des élèments, & retraçons-nous le cheval à l'inſtant où ſon cavalier veut l'ébranler au pas. Nous trouvons cet inſtant précédé de la ſage préparation du raſſembler, qui met le cheval d'à plomb ſur ſes quatre jambes. Paſſons enſuite à l'allure plus vibrée du trot. Nous la voyons éclorre du même raſſembler, auquel ſe joint alors le demi-arrêt ; condition eſſentielle, afin que la détente des muſcles du cheval au trot, montés d'un ton plus haut que ceux du cheval au pas, puiſſe lancer le trotteur conformément à la viteſſe de l'allure qu'on veut lui faire entamer. Continuons notre recherche, & ſuivons le cheval au galop. Que de précautions, avant que de créer cette allure rapide ! répartition tranſverſale des maſſes de l'avant & de l'arrière-main ; enlever conſéquent du bipède de devant ſur le centre : finalement la maſſe entière miſe en équilibre ſur une ſeule jambe de derrière, pour que le reſſort de cette jambe, pouſſé juſqu'à ſon dernier période, darde le galopeur en raiſon de la contrainte que la préparation du galop lui fait éprouver. Si les allures naturelles du cheval dépendent d'autant de circonſtances préliminaires, combien les allures artificielles doivent-elles en entraîner ? Je m'arrête, en penſant que mon élève débute dans la carrière de la haute école. Ce ſeroit, en effet, ſurcharger ſon attention par des diſſertations prématurées, qui pourroient au moins l'effrayer, ſi leur longueur inſupportable ne le dégoutoit pas. Je me borne donc à preſcrire ici les conditions générales du travail ſur le droit. Elles ſe réduiſent à mettre le cheval dans la main, à l'aſſeoir ſur les hanches, & à lui donner le pli ſur le dedans. A l'égard des airs compoſés, ceux qui ſuivront l'ordre des leçons qui vont ſe ſuccéder, parviendront, par gradation, à celles où le cheval ſe met ſur deux piſtes : c'eſt-à-dire, où le bipède de devant trace une piſte, tandis que le bipède de derrière chemine ſur une autre.

Digitized by Google

Du cheval dans la main.

Le cheval dans la main eſt celui qui, non-ſeulement place ſa tête de manière que le bout du nez ſoit perpendiculaire au chemin qu'il ſuit, mais encore qui conſerve cette poſition avantageuſe pendant ſon travail.

Du cheval ſur les hanches.

Le cheval eſt ſur les hanches, lorſque l'arrière-main, abſolument coulée deſſous le centre, ſert de pivot élaſtique à la totalité de la maſſe qu'elle enleve & pouſſe, pendant que l'avant-main, très-élevé d'après ſon aſſiette ſur le même point central, ne garde le volume que l'arrière main lui décoche, qu'autant de temps qu'il en faut pour entretenir la progreſſion du cheval. Il réſulte de cette double combinaiſon que, ſi tours les compas du bipède de derrière ſe ferment un peu plus, & plus longtemps au travail qu'aux éléments, auſſi le léger effort qu'ils font pour s'ouvrir produit-il toujours la cadence qui diſtingue le moindre pas des airs de manège d'avec tours ceux des allures ordinaires. J'ai ſouvent obſervé que les élèves réuſſiſſoient mieux à remplir la première de ces conditions, qu'ils n'exécutoient la ſeconde. Je me ſuis en même temps convaincu que les difficultés qu'ils éprouvent alors, proviennent de ce qu'ils veulent aſſeoir le cheval, avant que préliminairement il ſoit dans la main. Or, comme dans cet état, au lieu d'enlever la maſſe ſur les hanches, ils l'apportent inévitablement ſur les jarrets, le cheval, hors de la main de ſon cavalier, autrement le nez en l'air, n'a d'autre poſſibilité d'agir qu'en employant des mouvements ſaccadés, qui préſagent, ſinon des défenſes prochaines, au moins des douleurs actuelles. La démonſtration qui ſuit va prouver ce que j'avance ici.

Soit A, le front du cheval, (fig. 13); B, la hauteur de ſon œil; C, le milieu de ſon chanfrein; D, ſa bouche; E, ſes épaules; F, ſes bras; G, ſes jambes de devant; H, ſon garot; I, ſon corps; K, ſes hanches; L, ſes jarrets; enfin, M, ſes jambes de derrière. Poſons actuellement la main du cavalier au-deſſus du garot H, & nommons-la N. D'après ce plan, abaiſſons d'abord une perpendiculaire O, de A, qui paſſe par D, & aboutiſſe parallèlement à G. Attachons-en une autre P à K, & menons-la de même parallèlement à M. Elevons enſuite de D à N, une ligne Q, repréſentative des rênes, & du même point N, tirons une ſeconde ligne R, qui forme angle droit avec la première, Q. Il eſt évident que cette ſeconde ligne R tombe ſur K, hanches du cheval. En conſéquence, chaque fois qu'on deſire mettre ſur les hanches un cheval préalablement mis dans la main, on a pour ſolution l'avant-main enlevé de D à N par Q, qui, aſſis ſur le point central I, ne peut refluer ſur l'arrière main que de N à K, hanches du cheval, par R. Changeons pour un inſtant la ſeule poſition du bout du nez, & au lieu d'avoir le point D perpendiculaire au point A, plaçons-le horiſontalement, (fig. 14.); auſſitôt étant obligés d'allonger la première ligne Q de N à D, nous ne pouvons retrouver notre angle ſans conduire la ſeconde ligne R de N à L, jarrets du cheval.

Si quelqu'un réſiſtoit à la vérité des calculs, ou qu'il doutât de la juſteſſe de mes opérations, je lui conſeille d'abandonner la règle & le compas pour s'en rapporter à la nature. En effet, examinons le cheval libre de ſes attitudes, tel que le limonnier d'une charrette lourdement chargée, & nous ne tarderons pas à croire au principe inconteſtable qu'il faut abſolument commencer par mettre dans la main un cheval dont on cherche à tirer parti, quel que ſoit le genre de travail qu'on veuille en exiger. Je ſais qu'il n'eſt cependant pas rare de rencontrer des chevaux qui cheminent péniblement ſur les épaules, quoique dans la main, en apparence, ou pour mieux dire, la tête baſſe; car, en reprenant la ſuite de mes démonſtrations, on voit, (fig. 13), que le cheval ne vient régulièrement dans la main, qu'alors qu'on peut mener une ligne droite S de ſon garot H au milieu de ſon chanfrein C, & non-ſeulement que cette ligne S coupe le diamètre du cercle T, mais encore que le point B, hauteur de l'œil du cheval, ſe trouve exactement parallèle au point N, main du cavalier. La même ligne S paſſe-t-elle au deſſous du point C, (fig. 14), le cheval eſt dû hors de la main, ou le nez au vent: par la raiſon contraire, on le taxe d'avoir la tête baſſe, ou de s'encapuchonner, lorſque cette ligne S paſſe au-deſſus. Or, l'une & l'autre poſition de la tête du cheval le fait évidemment ſortir de la main de ſon cavalier, puiſque le point B commande le point N, ou lui reſte inférieur. Mais accuſera-t-on le cheval du vice radical de cette double combinaiſon de l'avant-main? En effet, l'inſtinct ſeul lui ſuffiroit pour en rectifier l'erreur, ſi le concours de circonſtances étrangères ne s'oppoſoit pas à ce mouvement naturel. Par exemple, nous avons la preuve journalière que c'eſt la foibleſſe du cheval attelé qui l'engage à ſe laiſſer aller ſur les épaules, afin d'eſſayer, en additionnant le poids de ſa maſſe entière au peu de forces qui lui reſtent, d'ébranler le fardeau qu'on s'obſtine à lui faire traîner. A l'égard du cheval monté, le cavalier répond toujours des ſuites de ſa négligence, ou de ſon inexpérience, lorſqu'il lui permet de marcher autrement que dans la main. Les deux cercles, U, V, (fig. 13), qui enveloppent le cheval dans la main, ainſi que ceux U, V, (fig. 14), dont le cheval hors de la main eſt entouré, ont été ajoutés avec l'intention de prouver qu'on a la plus grande facilité d'aſſeoir un cheval une fois mis dans la main, quand même il iroit juſqu'à s'encapuchonner, mais qu'il eſt phyſiquement impoſſible de mettre ſur les hanches un cheval qui porte le nez au vent. Dans la première ſuppoſition, nous avons le quart de cercle X dans

Digitized by Google

U, (fig. 13), qui forme le triangle Z avec les points D, E, N. Or, ce dernier étant le point saillant du triangle, la main du cavalier N tient sans cesse les épaules du cheval E au-dessus des hanches K, triangle, & E, N, K, dans V, par le quart de cercle Y. Dans la seconde hypothèse, la même division du cercle X dans U, (fig. 14), descend trop au-dessous des épaules E, triangle Z, D, F, N, pour que la main N puisse jamais espérer de les élever plus haut que les jarrets L, triangle, & F, N, L dans V, par le quart de cercle Y, d'où il résulte que la masse du cheval, qui suit alors une vibration directe, surcharge également les deux bipèdes, soit qu'elle remonte, en suivant la ligne Q, (fig. 14), de D à N, par le quart de cercle X dans U, triangle Z, D, F, N, pour refluer le long de la ligne R de N à L, par le quart de cercle Y dans V, triangle, & F, N, L, sur les jarrets douloureusement affectés; soit qu'elle reprenne précipitamment la route inverse pour écraser les épaules déja foulées. On doit donc mettre au nombre de ces vérités géométriquement démontrées, que le cheval n'est & ne peut jamais être en force, si les deux colonnes vertébrales de l'avant & de l'arrière main, également amenées au centre I, ne placent d'abord la tête perpendiculairement au bout d'une encolure arquée, (fig. 13), & pour comparaison (fig. 14), B, D, N, triangle W, dans le cercle T; & si la même combinaison ne commande ensuite la tension modérée du ressort des hanches K, (fig. 13), triangle Z, dans U, par le quart de cercle X, D, E, N, au lieu de la tension forcée des jarrets L, (fig. 14), même triangle Z, dans U, par le quart de cercle X, D, F, N, qui ne viennent se glisser dessous le point central I, (fig. 1re) triangle, & dans V, par le quart de cercle Y, E, N, K, (voyez la différence (fig. 14) triangle, & dans V, par le quart de cercle Y, F, N, L), qu'afin de favoriser l'enlever des épaules; conséquemment de recevoir avec solidité la masse combinée de l'homme & du cheval, de la soutenir avec aisance, de l'élever avec force; enfin de la décocher avec la rapidité convenable au degré d'action que le cheval met dans la suite de ses mouvements.

Après avoir prouvé combien il est dangereux pour le cavalier de se fier au cheval hors de la main, par la raison qu'il est douloureux pour le cheval de travailler autrement que sur les hanches, (comme on peut s'en convaincre par les divisions comparées des figures 13 & 14); je vais m'attacher à faire sentir la nécessité de ployer sur le dedans le cheval qu'on veut mener aux airs qui composent les différentes classes du travail.

Du pli sur le dedans.

Voici, ce me semble, l'instant de réunir sous un même point de vue les lueurs que je n'ai pu m'empêcher de laisser échapper dans la première partie de cet ouvrage, chaque fois qu'il a fallu parler de la répartition des masses du cheval. Pour peu qu'il en ait été question, j'ai fait pressentir que l'art de mener les chevaux, sans employer vis-à-vis d'eux une force au moins inutile, sans mettre une contrainte évidemment nuisible à la position du cavalier; enfin sans avoir recours à des châtiments qui finissent ordinairement par les irriter, émanoit de l'exactitude avec laquelle on faisoit cette répartition. Achevons actuellement de nous convaincre, & montrons le pli comme la première règle du calcul volontaire ou contraint des forces du cheval; conséquemment comme le premier instigateur de ses évolutions libres ou déterminées. En reprenant la chaine des principes qui servent de base aux élémens, on la trouve composée d'une suite d'observations qui, toutes prescrivent la condition expresse de ployer préliminairement sur le dedans un cheval, avant que d'en exiger le moindre mouvement compliqué. Dès la première leçon, nous voyons les deux actions du tourner s'effectuer avec cette aisance que donne la sureté, parce que le port de la tête sur le dedans engage le cheval à retenir près de lui, & à placer dessous le centre de l'avant-main, celle des deux jambes de devant sur laquelle il se prépare à tourner. Mais c'est sur-tout au galop où l'effet du pli devient palpable. On se rappelle qu'à cette leçon difficile dans sa préparation, & périlleuse dans son exécution, quoique le produit d'une allure naturelle, le pli tend à l'allégement de la jambe de devant que le cheval regarde; par conséquent qu'on a toujours la faculté d'obliger un cheval, préalablement ployé, d'entamer le galop par cette jambe regardée privativement à toute autre. Ce principe, que je crois avoir suffisamment établi dans la dernière leçon des éléments, va donner une solution absolument semblable dans toutes celles du travail. Premièrement, au moyen d'un pli modéré, les parties du dedans de l'avant-main sont assez allégées pour que le cheval, sans cependant encourir le reproche d'être couché sur le dehors, ne puisse de même jamais ouvrir les différentes évolutions auxquelles on le dispose, que par la jambe de devant du dedans. La seconde propriété du pli, résultante de la première, est d'indiquer au cheval, & d'annoncer en même temps aux spectateurs la main où on travaille, que ce soit sur une ou sur deux pistes. Au surplus, le cheval est ployé suivant les règles de l'équitation, lorsque le cavalier, en conservant la perpendiculaire du haut du corps, apperçoit de profil l'œil du dedans, & encore lorsqu'il a l'attention de lui maintenir le bout du nez scrupuleusement au-dessous des oreilles. On ne sauroit trop observer ce dernier précepte, car s'il arrive qu'au lieu d'amener la tête sur le dedans, en faisant successivement prêter la totalité de l'encolure, on en contourne seulement les deux premières vertèbres, alors les épaules, qui restent également chargées, laissent le cheval maître de commencer l'action par telle jambe qu'il lui plaît, au mépris de toute indication contraire de la part du cavalier,

Digitized by Google

cavalier, puiſque l'effet du pli, forcément arrêté à l'endroit où l'encolure biſtournée forme un coude, dérange la tête de ſon aplomb, ſans influer ſur le reſte de la maſſe. On appelle au manége ce pli difforme, le pli de perroquet.

La récapitulation générale de tout ce qui précède doit mettre l'élève dans le cas de ne plus douter que, pour mener un cheval avec ſureté, juſteſſe & préciſion, tant aux allures naturelles, qu'aux allures artificielles, il faut commencer par raſſembler les deux colonnes des vertèbres au centre: combinaiſon préliminaire qui fait toujours venir le cheval dans la main, & qui donne la faculté de l'aſſeoir plus ou moins ſur les hanches. Secondement, que l'obéiſſance du cheval ſuit uniquement la diſtribution calculée des maſſes de l'avant-main, à laquelle ſuccède auſſi-tôt, & naturellement, la répartition tranſverſale de celles de l'arrière-main: deux conſéquences ordinaires du pli ſur le dedans. Troiſiémement, que les temps de la main ſont les ſeuls agents de la conduite du cheval. Quatriémement, & enfin, que l'utilité des jambes du cavalier ſe borne, en équitation, aux preſſions motivées, & à l'enveloppe; ſavoir, les preſſions plus ou moins actives, afin de communiquer au cheval le degré d'action proportionnel au degré de mouvement qu'on veut lui donner: l'enveloppe, afin de s'oppoſer au déplacement du cavalier qu'elle maintient ſolidement aſſis ſur les trois points d'appui reconnus indiſpenſables. Telles ſont les loix fondamentales de l'équitation; loix extraites du livre de la nature, dont on ne s'écarte jamais ſans errer. En vain, d'après une fauſſe & aveugle compaſſion ſe récrie-t-on ſouvent ſur la prétendue fatigue que doit éprouver un cheval raſſemblé. La plus légère teinture de l'anatomie du cheval; que dis-je, la ſeule inſpection de ſes quatre baſes, raſſure complétement à cet égard. Cette dernière façon d'apprécier l'action du raſſembler me paroît même préférable dans ce moment, vu qu'au point d'avancement où je ſuppoſe mon élève, il lui ſuffit certainement de tirer ces preuves des différences évidentes qu'il n'a pu s'empêcher d'appercevoir entre les proportions des jambes de devant, & les dimenſions des jambes de derrière, ſans entrer encore dans aucune diſſertation anatomique. En effet, l'arc formé par les hanches, les cuiſſes, les jarrets & les canons de derrière, mis en comparaiſon avec la perpendiculaire des épaules, des bras, des genoux & des canons de devant, annonce aſſez que la force, conſéquemment que l'élaſticité du cheval réſide dans ſon arrière-main, tandis que les fonctions de l'avant-main ſont uniquement d'étayer la maſſe pendant l'eſpace de temps où le bipède de derrière ſe hâte de revenir deſſous le centre, afin de reprendre le même volume qu'il vient de lancer, & pour le darder une ſeconde fois ſur le bipède de devant. Concluons donc de nouveau que toute progreſſion d'arrière en avant, ſoit qu'elle donne l'exiſtence à l'une des trois allures naturelles, ſoit qu'il en émane un des airs artificiels, ne peut ni s'entamer ni s'entretenir, ſi les articulations coudées de l'arrière-main ne ſe ferment en raiſon de l'action que leur reſſort va créer: c'eſt-à-dire que, s'il faut ſeulement raſſembler de plus en plus le cheval qu'on veut ſucceſſivement faire paſſer de l'inaction au pas; du pas au trot; du trot au galop; on doit réellement aſſeoir ſur les hanches celui qu'on prépare à l'exécution de tel air de manége que ce puiſſe être, en ayant, toutefois, la diſcrétion de meſurer la durée des reprises du travail ſur le degré de contraction qu'il entraîne, & ce, par la raiſon qu'on danſe moins longtemps qu'on ne marche.

Il ne me reſte plus qu'à remettre ſous les yeux de mes lecteurs les différents ſignes dont je me ſuis ſervi dans les élémens pour repréſenter, tant le volume animé du cheval, que les quatre jambes qui le ſupportent. On a précédemment vu que j'ai choiſi la première quantité fictive parmi les nombres quarrés, afin d'avoir une diviſion exacte. Or, cette figure repréſentative de la maſſe entière étant 24, il en réſulte que chaque bipède équivaut à 12, & que chaque jambe, ſoit de devant, ſoit de derrière, porte 6. De-là, le numéro 1, qui remplace la jambe droite de devant, ſe trouve chargé du poids de 6. Il en eſt de même du numéro 2, que je mets à la place de la jambe gauche de devant. Enſuite j'appelle, 3, la jambe droite de derrière; enfin, j'ai ſubſtitué le numéro 4 à la jambe gauche de derrière, & chacune de ces deux dernières jambes ſoulève le même poids de 6. Paſſons actuellement à la première leçon des airs terre-à-terre.

Comment on met un Cheval dans la main, ſur les hanches, & comment on lui donne le pli ſur le dedans.

Il faut moins de ſavoir que de réflexion pour appercevoir dans la leçon du pas d'école, matrice du travail, la manière d'apprendre à mettre un cheval dans la main, & à l'aſſeoir ſur les hanches. Le moindre parallèle ne va laiſſer aucun doute à cet égard. On vient de lire que le pas d'école s'effectuoit par la réunion des deux colonnes vertébrales ſur le centre, & que c'étoient des demi-arrêts, ſavamment ajoutés au raſſembler primitif, qui entretenoient ce premier air terre-à-terre. De même c'eſt la marche de la colonne de devant fréquemment retardée par la main du cavalier, qui force le cheval à ſe débarraſſer, pour ainſi dire, du ſurplus de ſon encolure, & qui l'oblige d'en former un arc au bout duquel il place ſa tête perpendiculaire à la piſte qu'il fraie. De même encore, ce ſont les preſſions égales des jambes du cavalier qui, diligentant la colonne de derrière, contraignent les hanches du cheval à reſter plus baſſes que les épaules, autant par l'apport calculé de l'arrière-main, qui fait exactement couler les jambes 3 & 4 deſſous le centre, que par le rapport motivé de l'avant-main, qui contient très-près du même centre les

Digitized by Google

jambes 1 & 2 à mesure qu'elles reviennent à terre. Ainsi tout cheval vient dans la main, & s'asseoit sur les hanches, d'après les mêmes procédés qui lui font régulièrement exécuter le pas d'école : procédés qui consistent dans le préalable d'un rassembler exact, & dans la fréquence des demi arrêts.

On parvient plus aisément au pli sur le dedans, puisqu'il suffit, pour le faire paroître, de diminuer par degrés la tension d'une rêne, & d'augmenter en même raison la valeur de l'autre.

Des différentes manières de mener le cheval au travail.

Tant que le cheval répète la suite des mouvements qui lui sont naturels, d'où résultent ses trois allures, le cavalier peut, & même ne doit faire usage que des temps simples de la main. La première partie de cet ouvrage en offre sept : la main placée ; la main rendue, la main reprise ; la main arrondie ; la main cambrée ; la main rapprochée du corps ; la main remontée le long du corps. Aujourd'hui que notre élève apprend l'art de construire un nouvel enchainement des actions du cheval, afin d'en obtenir ses allures artificielles, non-seulement il faut lui décomposer les temps de main ci-dessus rappellés, & extraire les divers effets que chaque rêne reçoit séparément de leur combinaison, mais lui démontrer la puissance immédiate de ces mêmes rênes, & sur l'ensemble du cheval, & sur telle ou telle division de sa masse. En remontant au principe établi dans les élémens, que les rênes sont deux barrières mobiles entre lesquelles les jambes égales du cavalier font cheminer le cheval, & suivant pied à pied les conséquences qui en émanent pendant les leçons de la basse école, on trouve premièrement que le cheval demeure au milieu de ces barrières feintes, absolument droit d'avant-main, de corps & d'arrière-main, toutes les fois que l'activité des jambes égales du cavalier est équivalente à la retenue de sa main. Secondement, que le cheval passe à travers les rênes, dans la même direction, lorsque l'activité des jambes égales l'emporte sur la retenue de la main. Troisièmement, que le cheval sort d'entre les rênes, toujours sur le droit, si la retenue de la main prime à son tour l'activité des jambes égales. Delà, les temps de la main placée, de la main rendue, de la main reprise, de la main rapprochée du corps, de la main remontée le long du corps, ne peuvent produire sur tout l'ensemble du cheval que des effets constamment égaux entre eux, puisque les deux rênes toujours maintenues dans la plus scrupuleuse égalité, quoique parcourant différents degrés de tension, pressent alternativement, mais très-également, chacun des côtés du cheval qu'elles gouvernent. C'est ainsi que le cheval, balancé par les pulsations réciproques de la main & des jambes égales de son cavalier, reste dans l'attente du port en avant ou du port en arrière. Voilà le rassembler. C'est ainsi que les rênes détendues permettent au cheval de les traverser, pour fuir les pressions des jambes égales du cavalier, qui mollit alors la puissance de sa main. Voilà le port en avant. C'est ainsi qu'une main modérément reprise communique aux rênes la seule tension qu'il leur faut pour ne pas empiéter sur les pressions réitérées, & nécessairement primantes des jambes égales. Voilà le demi-arrêt. C'est ainsi que le cheval descend d'entre les rênes pour s'en échapper, lorsqu'enfin les pressions des jambes égales du cavalier cèdent à la puissance augmentée de sa main. Voilà le port en arrière. Conséquemment tous les temps de main dont je viens de faire l'analyse, ne réussissent à tenir le cheval droit de tête, d'épaules, de corps & de hanches, qu'alors que les deux rênes glissent parallèlement, & en raison proportionnelle, sur les deux colonnes vertébrales qu'elles maîtrisent chacune de leur côté. La main arrondie, ainsi que la main cambrée, qui disposent le cheval aux deux évolutions du tourner, lui font éprouver des sensations bien différentes & plus compliquées. Que ce soit le port à droite ou le port à gauche qu'on exige, on se rappelle qu'il faut toujours commencer par gagner le bout du nez : aussi, dans l'une & l'autre de ces circonstances, la main pivote-t-elle sur son poignet avec l'intention de tendre une seule rêne, qui ne devient préparatoire à l'action projettée qu'à l'instant où la main du cavalier forme angle avec l'épaule du cheval. Vient ensuite le port de la main, qui, loin d'anéantir la première tension observée dans une rêne, y joint aussitôt, & d'après le même procédé, la pulsation de l'autre. Or, l'angle une fois ouvert de la tête du cheval à son épaule, au moyen de la tension primitive de l'une des deux rênes, le port secondaire de la main a pour premier effet de prolonger le point de contact de cette rêne tendue, qui fait successivement rentrer toutes les parties qu'elle atteint : & pour second effet, de donner à l'autre rêne une valeur pulsative, dont les efforts travaillent à redresser les divisions qui bombent, afin qu'elles remontent dans la nouvelle combinaison des rênes, à mesure que les jambes égales du cavalier obligent le cheval de les traverser.

D'après toutes ces observations, qu'une multitude d'expériences met au rang des faits les mieux prouvés, on a reconnu d'abord quatre divisions mobiles dans l'ensemble du cheval ; sçavoir, la tête que l'encolure fait agir, les épaules qui se meuvent d'elles-mêmes, ainsi que le corps & les hanches. On s'est ensuite assuré que chacune de ces divisions du cheval cédoit au gré du cavalier, dès que sa main éloignoit ou rapprochoit les rênes d'une des portions mobiles de la masse qu'il vouloit diriger. En conséquence, les principes du travail ont été fondés sur la science de ménager les angles rentrants ou sortants qui peuvent résulter des différentes positions des rênes. La méthode où on apprend l'art de mener le cheval à ses allures artificielles en présente huit, quatre pour chaque côté : la tension qui régit la tête & l'encolure, la

Digitized by Google

preſſion qui mène les épaules, l'écart qui contient le corps, le ſoutien qui gouverne les hanches. La tenſion a lieu chaque fois qu'une main arrondie ou cambrée augmente en valeur la rêne qu'elle tient. Pour que la preſſion opère ſur le cheval, il faut que le cavalier approche la rêne de l'épaule qu'il veut preſſer. L'écart ſe fait ſentir auſſitôt qu'une rêne arrive à la hauteur de la cuiſſe du cavalier; & la même rêne écartée paſſe au ſoutien, ſi de ſa cuiſſe le cavalier la remonte au niveau de ſa hanche. Comme il y auroit autant d'injuſtice à vouloir qu'un élève, quoique montant un cheval bien mis aux airs, traçât avec la ſeule main de la bride, l'immenſité des combinaiſons qui peuvent ſortir de ces huit effets des rênes, que d'exiger qu'un écuyer fût reſtreint au même expédient vis-à-vis du jeune cheval qu'il inſtruit, on a diviſé les huit temps de main, qui leur donnent l'exiſtence dans trois manières de les compoſer. La première s'appelle mener les rênes ſéparées. On connoit la ſeconde ſous la dénomination de mener les rênes réunies dans la main du dehors, en s'aidant de la main du dedans. La troiſième ſe nomme mener de la ſeule main gauche. Je vais enſeigner comment on mène un cheval les rênes ſéparées.

Première façon de mener le cheval au pas d'école, les rênes ſeparées.

La poſition à donner aux deux mains pour mener les rênes ſéparées, n'embarraſſe pas longtemps un élève qu'on avertit qu'elles doivent repréſenter la main ſeule. Accoutumé, dès la première leçon des élements, à placer ſa main gauche à la hauteur & vis-à-vis du nombril; à la tenir éloignée de la ſelle, ainſi que du corps, d'environ quatre doigts; à maintenir les ongles tournés vers le ventre; à conſerver le petit doigt exactement au-deſſous du pouce; enfin, à laiſſer les jointures du milieu des doigts abſolument oppoſées à l'os du coude; il avance, ſans héſiter, les mêmes phalanges des doigts de la main droite auprès de celles de la main gauche, & il ne lui reſte, pour arriver au fini de la poſition des deux mains, qu'à les reculer, juſqu'à ce que les pouces, dont alors les extrémités ſe regardent, ſoient perpendiculairement au-deſſus des épaules du cheval. Je pourrois peut-être ne pas ajouter que chaque rêne entre, comme dans la main ſeule, par le petit doigt de la main qui la dirige, & ſort par le pouce qu'on appuie de même ſerme deſſus, afin d'empêcher qu'elle n'échappe. Mais je crois indiſpenſable de rappeller que la condition expreſſe du pli exige la tenſion plus ou moins continue de la rêne du dedans. Or, dans la ſuppoſition de la ſeule main gauche, cette tenſion ne pouvant jamais avoir lieu qu'avec l'arrondiſſement ou le cambrer, ſuivant la direction où on eſt, & ces deux opérations de la main m'étant toujours la rêne du dedans au-deſſous de celle du dehors, il faut, tant qu'on travaille les rênes ſéparées, que la main du dehors prime conſtamment celle du dedans. En conſéquence, après avoir ſalué, au lieu de prendre le bridon avec la main droite, on ſépare les rênes tel que je viens de l'indiquer, mais en même temps on a l'attention de baiſſer la main du dedans, de manière que le pouce de cette main ſe trouve au niveau du petit doigt de la main du dehors. Reprenons actuellement la ſuite ordinaire aux leçons de manège, & repréſentons-nous l'élève entrant, de gauche à droite, avec l'intention de travailler au pas d'école.

A peine le cheval a-t-il formé quelques pas droit de tête, d'encolure, d'épaules, de corps & de hanches, qu'on voit l'élève ſaiſir avec adreſſe la poſition avantageuſe de ſes deux mains perpendiculairement placées au-deſſus des épaules du cheval, pour chercher à le mettre dans la main, & ſucceſſivement à l'aſſeoir ſur les hanches. Lorſque la répétition calculée des demi-arrêts, qu'on fait être le raſſembler de l'action, a fait exécuter ces deux conditions préliminaires du travail, on ſonge auſſitôt à remplir la troiſième. C'eſt alors que la main droite, actuelle du dedans, non-ſeulement abandonne à la main du dehors la primauté qui lui convient, & qu'elle doit conſerver, mais encore qu'elle raccourcit la rêne du dedans, & afin de la placer très-près de l'épaule droite du cheval, & afin que ſa tenſion lui donne le pli du même côté. Comme je ne ſoupçonne pas qu'on ait oublié les poſitions indicatives de la tête du cheval venu dans la main, & régulièrement ployé, & que j'ai ci-devant appris à diſtinguer le cheval qui travaille ſur les hanches, d'avec celui qu'on écraſe impitoyablement ſur les jarrets, je me contente de renvoyer aux ſections précédentes les lecteurs dont la mémoire feroit en défaut, & je pourſuis.

Le cheval bien mis dans la main, ſuffiſamment aſſis ſur les hanches, & noblement ployé ſur le dedans, le cavalier doit s'occuper du ſoin intéreſſant de rendre & reprendre très-ſouvent, dans la crainte que la ſenſibilité des barres ne s'émouſſe deſſous la preſſion trop continue du mors. La première fois que j'ai fait ſentir la néceſſité de rendre la main & de la reprendre, c'étoit aux élémens, où l'élève menoit de la ſeule main gauche. On lui conſeille alors de baiſſer l'avant-bras, en augmentant le creux du deſſus du poignet; comme, pour reſtituer aux rênes la quotité que la main rendue leur ôte, il eſt enjoint de remonter l'avant-bras, en bombant la même ſurface du poignet. Actuellement qu'on mène les rênes ſéparées, & ſur-tout d'après l'obſervation précédente, qu'à cette manière de mener, les deux mains doivent repréſenter la main ſeule, on pourroit en conclure qu'il faut encore baiſſer & remonter les mains, pourvu néanmoins qu'elles reſtent dans la proportion où elles ſe trouvent, c'eſt-à-dire, celle du dedans conſervée plus baſſe, & plus près de l'épaule du cheval que celle du dehors. Toute juſte que paroît cette induction, je vais démontrer qu'au travail la façon d'opérer ces deux actions, rendre & puis reprendre

Digitized by Google

diffère de celle employée pendant les leçons des élements. En effet, lorſque l'élève encore novice, parcouroit la gradation des connoiſſances multipliées qui viennent de l'acheminer aux airs de manège; les fineſſes de l'art qu'on auroit voulu lui donner, trop précoces, l'auroient infailliblement empêché de profiter des principes élémentaires qui devoient naturellement les précéder. Mais aujourd'hui que la pratique des grands mouvements de la main le met à portée de les exécuter plus en raccourci, ſans cependant les confondre, il eſt temps qu'il ſache qu'au travail, rendre c'eſt ceſſer de tenir, & que reprendre c'eſt continuer à tenir; enſorte qu'au lieu de faire ſéparément les deux opérations indiquées dans les élément, baiſſer & remonter la main, ces deux temps ſe réuniſſent en un ſeul, qui conſiſte à fermer & ouvrir avec précaution les trois derniers doigts de la main: par conſéquent, aux rênes ſéparées, les trois derniers doigts de chaque main. A l'égard du temps de main, enſeigné dans les élément pour rendre, il change au travail, de nom & d'uſage: on le connoit ici ſous le nom de deſcente de main, qui a pour but de clorre les airs où le cheval eſt plus aſſis que de coutume, & pour effet de laiſſer détendre les reſſorts néceſſairement un peu comprimés pendant l'exécution de ces airs. Au ſurplus, les deux rênes exigent une égale attention de la part du cavalier: car ſi c'eſt aux dépens de la rêne du dehors qu'il ſoigne celle du dedans, non-ſeulement le pli trop forcé devient déſagréable à voir, mais l'impulſion de cette rêne n'étant contre-balancée par aucune puiſſance, couche inévitablement l'avant main ſur le dehors. Dans la ſuppoſition contraire, la puiſation venant de la ſeule rêne du dehors, le pli s'anéantit, & l'arrière-main rentre auſſitôt ſur le dedans. On doit donc travailler les deux rênes de façon que le pli n'aille jamais au détriment de l'aplomb des épaules, qu'il faut entretenir dans la plus ſcrupuleuſe égalité, tant qu'on veut que les deux bipèdes du cheval cheminent au milieu de la piſte.

Prendre un coin qui ſe préſente à gauche.

Quelque ſoin qu'on apporte à l'exécution de ce dernier précepte, on ne peut éviter que la rêne du dedans, en raiſon du pli, ne donne à la colonne de devant un commencement d'impulſion plus ſentie ſur le dehors que ſur le dedans; impulſion qui, quoique ſeulement eſquiſſée, commande cependant au cheval l'enlever primitif de ſa jambe de devant du dedans. On ſait, en ſecond lieu, que l'angle ouvert ſur l'épaule du cheval, toujours d'après la tenſion de cette rêne du dedans, la met continuellement dans l'occaſion prochaine de s'oppoſer aux moindres écarts des autres parties du même côté, ou au moins de les rectifier, puiſque d'un très-petit mouvement la main du dedans acquiert la poſſibilité d'ajouter graduellement, & ſuivant les circonſtances, tantôt la preſſion à la tenſion, tantôt l'écart à la preſſion, tantôt le ſoutien à l'écart. Si les angles rentrants, que produiſent les différentes poſitions de la rêne du dedans, la rendent ſeulement préparatoire, & quelquefois conſervatoire au travail, on mène donc réellement un cheval ſur le droit avec la ſeule rêne du dehors. Ce ſont effectivement les puiſations motivées de cette dernière rêne qui déterminent victorieuſement toutes les actions du cheval, dans la direction ſuppoſée, au moyen de ce qu'elles applatiſſent à propos, ou laiſſent ſubſiſter les angles ſortants, à meſure qu'ils paroiſſent ſur le dehors. Ainſi le jeu de la rêne du dehors ne peut jamais inquiéter un cheval ſuffiſamment préparé par la tenſion de la rêne du dedans, vu que les trois derniers effets qui reſtent à la rêne conductrice, preſſion, écart, ſoutien, répondent aux mouvements naturels du cheval, qui ſe ſent alors pouſſé ſur les jambes qu'il auroit de lui-même placées deſſous ſon centre, s'il avoit eu naturellement l'intention que l'art lui prête. La rencontre du premier coin qu'on trouve à gauche établit une preuve ſatisfaiſante des effets compoſés que la nouvelle combinaiſon des rênes ſéparées peut enfanter. Quoique la méthode qui ſert à prendre les coins ſoit écrite dans les élément, cependant comme le travail demande encore plus de préciſion, je vais répéter les circonſtances qui caractériſent la priſe entière de ces angles ſi difficiles à paſſer avec exactitude. La première règle conſiſte à faire entrer les épaules, de manière que la jambe de devant du dedans poſée dans le coin, ſoit enſuite chevalée par la jambe de devant du dehors. La ſeconde exige que les hanches garniſſent à leur tour le coin, enſorte que les jambes de derrière doivent ſuccéder tranſverſalement, & dans la même proportion, aux jambes de devant, à meſure que celles-ci quittent l'angle, pour ſe placer ſur la nouvelle piſte qu'on va chercher. Il faut donc trouver quatre poſitions qui donnent aux rênes la faculté de mener alternativement dans chaque angle les quarre jambes du cheval, & d'après leur combinaiſon tranſverſale. Peu familier avec le travail, notre élève a beſoin ſans doute d'uſer de toutes ſes reſſources, afin de ne pas laiſſer échapper les inſtants propices à l'exécution des quatre temps de main qui vont déterminer les mouvements du cheval. Cette réflexion engage à rappeller ici la petite rubrique enſeignée lors de la préparation au galop, qui eſt de compter une, quelle que ſoit la main où on travaille, chaque fois que la jambe de devant du dedans vient à terre, & de compter deux, quand le cheval s'appuie ſur celle du dehors. Aſſuré, d'après ce calcul, que le cheval parvenu à la hauteur du coin enlève la jambe 1, qu'on ſait être actuellement celle de devant du dedans, on ajoute ſucceſſivement la preſſion de la rêne du dedans à ſa tenſion primitive, en éloignant modérément la rêne du dehors de l'épaule gauche du cheval. Le produit de la double combinaiſon de la rêne du dedans, aidé par l'éloigne-

Digitized by Google

ment motivé de celle du dehors, préſente le cheval, toujours avec le pli ſur le dedans, étayé par la jambe 1 abſolument miſe dans le coin, & par la jambe 4 un peu plus deſſous le centre de l'arrière-main que de coutume. Les épaules entrées dans l'angle, on change auſſitôt la combinaiſon des rênes. C'eſt à la preſſion de la rêne du dehors qu'on ramène à cet effet ſur l'épaule gauche du cheval, qu'eſt dû le paſſage de la jambe 2 par-deſſus la jambe 1. Comme on ſait, à n'en pouvoir douter, qu'au chevaler de la jambe 2 ſuccède tranſverſalement l'enlever de la jambe 3, actuelle du dedans, & qu'il faut, pour que les hanches remplacent les épaules, que des deux jambes de derrière, ce ſoit celle du dedans qui entre à ſon tour la première dans le coin, on ſe hâte de ſubſtituer l'écart de la rêne droite à ſa preſſion, & afin d'inviter le cheval à porter cette jambe 3 derrière la jambe 1, & afin de permettre à cette jambe 1 de ſe dégager de deſſous la jambe 2, pour venir ſe mettre à côté d'elle. Ainſi, du ſeul écart ſecondaire de la rêne droite, on tire le double avantage d'obliger l'arrière-main à remplacer l'avant-main dans le coin, & d'en faciliter la ſortie à cette première diviſion du cheval. L'imagination du cavalier n'a pas plus d'effort à faire pour achever le paſſage du coin, que le cheval de peine à ſe donner pour en ſortir ſon arrière-main. En effet, puiſque le bipède de devant eſt entré dans l'angle par la preſſion de la rêne du dedans, aidée de la rêne du dehors, & qu'il en eſt ſorti d'après le calcul inverſe de la preſſion de la rêne du dehors, ſuivi par l'écart de la rêne du dedans; donc le bipède de derrière, entré dans le même angle au moyen de ces deux derniers temps, écart de la rêne du dedans, & preſſion de la rêne du dehors, non ſeulement doit en ſortir en vertu des deux temps contraires, écart de la rêne du dehors, & preſſion de la rêne du dedans, mais il faut encore que ces deux derniers temps contraires placent le cheval dans la nouvelle piſte, tel qu'il étoit avant que d'abandonner l'ancienne. Muni de cette pièce de comparaiſon, l'élève redonne à ſes mains la poſition qu'elles avoient pendant qu'il alloit trouver le coin, & la rêne gauche à l'inſtant écartée, pouſſe la jambe 4 par-deſſus la jambe 3. A l'égard de la preſſion qu'occaſionne le retour de la rêne droite ſur l'épaule du dedans, toute légère qu'elle eſt, ſon activité ſuffit pour conſerver le pli du cheval; le balancer en même temps ſur les jambes 2 & 3; & conſéquemment lui faire entamer la nouvelle piſte par le jeu primitif de celles 1 & 4.

J'ai ſi ſouvent prouvé la néceſſité de chaſſer le cheval dans chaque nouvelle combinaiſon des rênes, en ſe ſervant de la preſſion des jambes égales, & tellement appuyé ſur l'impoſſibilité d'en attendre aucune évolution, ſans le préalable du demi-arrêt, que je me crois diſpenſé de jamais renouveller ces deux conſeils. Je paſſe donc tout de ſuite à la récapitulation, & à l'analyſe des moyens que je viens d'indiquer, pour prendre, au pas d'école, le premier coin qui ſe préſente à gauche.

Il eſt conſtant que les épaules viennent d'entrer dans l'angle ouvert à gauche, avec la jambe droite de devant, parce que la preſſion de la rêne du dedans a chargé les 12 de la colonne de devant ſur la jambe 2, tandis que l'écart de la rêne du dehors repart les 12 de la colonne de derrière ſur la jambe 3. Delà, le jeu ſucceſſif, tranſverſal & néceſſité des jambes 1 & 4, autant allégées qu'elles peuvent l'être, dont celle de devant prend d'abord poſſeſſion du coin près duquel ſe poſe celle de derrière. Les choſes en cet état, le cavalier provoque ſubitement la répartition inverſe des 24 de la maſſe. A la minute, les 12 de la colonne de devant, qui fuient la pulſation de la rêne du dehors, reviennent bruſquement ſur la jambe 1, que cette ſurcharge fixe deſſous le centre de l'avant-main, & les 12 de la colonne de derrière, mus par l'écart de la rêne du dedans, ſe balancent obliquement ſur la jambe 4, qu'on fait être un peu plus deſſous le centre de l'arrière-main que de coutume. C'eſt alors qu'on voit les jambes 2 & 3, légères à leur tour, quitter la piſte. La première chevale ſa voiſine, pour ſortir les épaules du coin où la ſeconde entre auſſitôt, & d'après le même procédé. Ainſi, dès que les épaules entrées dans l'angle ouvert à gauche, avec la jambe droite de devant, l'abandonnent avec la jambe gauche de devant, les hanches s'en emparent avec la jambe droite de derrière; conſéquemment, des deux conditions exigées pour le paſſage régulier des coins, l'une eſt exécutée, & l'autre entamée. Les jambes 2 & 3 ne ſont pas plutôt remiſes à terre, que le cheval, cédant à l'impulſion du pli, profitant d'ailleurs, & de la petite preſſion que le retour de la rêne du dedans fait éprouver à ſon épaule droite, & de la puiſſance que reprend ſur la hanche gauche la rêne du dehors écartée pour revenir à ſa place, rétablit promptement la première diſtribution de ſes maſſes. Ce nouveau calcul offre la jambe 1, toujours plus légère, en raiſon du pli, que la jambe 2, tant que le cheval eſt ſur le droit, qui s'avance à côté d'elle dans la nouvelle piſte; d'après quoi la jambe 4, à l'aide de la même combinaiſon primitive, ſe débarraſſe du fardeau de la colonne de derrière, qu'elle ſupportoit en entier, & chevale auſſi la jambe 3. Donc le paſſage de l'angle ouvert à gauche ſe trouve conſommé dans toutes les règles, puiſque les hanches entrées avec la jambe droite de derrière, en ſortent avec la jambe gauche.

Premier changement de main de gauche à droite.

L'élève trouvera certainement dans la ſuite du travail des évolutions plus compliquées en apparence que celle dont il vient d'achever la figure, mais il n'en rencontrera ſûrement aucune qui demande, au fond, plus d'exactitude & de préciſion. Je puis même avancer qu'un coin fidèlement ſuivi dans ſes détails, doit être regardé comme la pierre de touche du vrai talent. Comment, en effet, ha-

Digitized by Google

farder le paſſage de ces angles, avant qu'une pratique conſommée des huit temps de main ait rendu maître des quatre diviſions mobiles du cheval ? Toutes ſont miſes à contribution. Après avoir ſu gagner le pli, ne faut-il pas ſçavoir l'entretenir ? Ne faut-il pas encore ſçavoir pouſſer les épaules du dedans ſur le dehors, & puis les repouſſer à propos du dehors ſur le dedans ? Ne faut-il pas enſuite ſçavoir donner au corps cette tournure demi-circulaire qui lui fait imiter l'avant main dans ſa marche, & montrer l'exemple à l'arrière-main ? Ne faut-il pas enfin ſçavoir imprimer ſur les hanches les deux impulſions inverſes qui mènent & ramènent les épaules ? Je le redis avec confiance, la priſe exacte d'un coin eſt la mère-évolution de toutes celles qu'on exige au travail ſur le droit. Le premier changemeut de main à faire de gauche à droite en donne une preuve inconteſtable.

La comparaiſon du travail avec la danſe une fois admiſe, on ſent que la ſcrupuleuſe régularité de l'exécuter a ſeule le droit de commander l'intérêt des ſpectateurs. En conſéquence, on doit attendre patiemment, & que l'avant-main du cheval ſoit au niveau du timbre qui marque le changement de main, & que le cheval, ainſi qu'à l'entrée dans le coin, s'appuie ſur la jambe 1. On fait alors, à peu de choſe près, uſage de la combinaiſon des rênes ci-devant enſeignée pour demander la ſortie du coin, tant avec les épaules qu'avec les hanches. On dit, à peu de choſe près, parce qu'au moyen de la demi évolution projettée, il faut ſe contenter de fixer d'abord la rêne droite ſur l'épaule du cheval, au lieu d'ajouter la preſſion de cette rêne du dedans à ſa tenſion, & ſi bien proportionner enſuite, ſoit la preſſion, ſoit l'écart de la rêne gauche, que les jambes 2 & 4 embraſſent ſtrictement dans la diagonale le terrein néceſſaire pour arriver tranſverſalement au-deſſus de celles 1 & 3. On auroit tort de ne pas s'aſſurer du placement à terre des jambes du cheval, avant que d'eſſayer à lui demander l'ouverture du changement de main ; car, c'eſt en comptant une pour le port de la jambe de devant du dedans, qu'on doit fixer la rêne droite ; de même qu'il ne faut pas laiſſer échapper l'intervalle qui ſe trouve entre une comptée & deux à compter, pour faire agir la rêne gauche.

Malgré l'ennui que peuvent cauſer les répétitions trop fréquentes, j'aime mieux encourir ce léger reproche, & rappeller à mes lecteurs que les maſſes de chaque colonne vertébrale ſont toujours en oppoſition oblique : qu'ainſi les 12 de l'avant-main entièrement balancées ſur la jambe 1, d'après la preſſion de la rêne gauche, & contenues ſur cette jambe du dedans, conſéquemment au fixer de la rêne droite, les 12 de l'arrière-main portent auſſitôt à plomb ſur la jambe 4, pendant le jeu tranſverſal & ſucceſſif des jambes 2 & 3. La jambe 2 entrée la première dans la diagonale, & miſe au-deſſus de la jambe 1, on voit la jambe 3 deſcendre à terre, afin de recevoir à ſon tour les 12 de la colonne de derrière, que l'écart de la rêne gauche repouſſe du dehors ſur le dedans, tandis que la preſſion continuée par le fixer de la rêne droite fait repaſſer les 12 de la colonne de devant du dedans ſur le dehors. A cette tranſpoſition des 24 de la maſſe, actuellement étayés par les jambes 2 & 3, ſuccède l'enlever des jambes 1 & 4. Celle de devant file à côté de la jambe 2 ſur la diagonale où celle de derrière arrive également, en ſe plaçant au deſſus de la jambe 3

Lorſque le bipède de devant abandonne la diagonale du premier changement de main ouvert de gauche à droite, & paſſe ſur la piſte qu'on va tracer de droite à gauche, on détruit le pli par une deſcente abſolue des deux mains. L'élève n'a pas oublié qu'au travail, deſcendre la main, c'eſt préciſément ce qu'on appelle aux éléments la rendre. Mais avant que de reprendre le cheval, dont la tête & les épaules ſont ſeulement entrées dans la nouvelle piſte, on a deux obſervations eſſentielles à faire. La première nous apprend que tout changement de main reſte imparfait, ou pour parler la langue de l'équitation, n'eſt point fermé, tant que le bipède de derrière ne ſe remet pas exactement à la ſuite de celui de devant. La ſeconde avertit notre élève qu'il chemine à préſent de droite à gauche ; qu'en conſéquence, la rêne droite & les jambes 1 & 3, de dedans qu'elles étoient, deviennent du dehors : comme, par la même raiſon, la rêne gauche, ainſi que les jambes 2 & 4, ſont du dedans. Cette dernière remarque engage à donner aux deux mains une poſition totalement inverſe à celle qu'elles avoient avant le changement de main. Eu égard à la nouvelle direction du cheval, le cavalier emploie ſa main gauche, qu'il laiſſe au-deſſous de ſa droite, à faire reparoître le pli ſur le nouveau dedans, & c'eſt la main droite, actuelle du dehors, qui ſe charge de mener. Les effets qui ſortent de l'inverſion des rênes s'accordent en tout point avec la première obſervation. A moins que, pendant la traverſée de la diagonale, le cheval n'ait dérangé l'ordre tranſverſal de ſes jambes, il eſt évident que, ſorti de l'ancienne piſte avec les jambes 2 & 4 alors du dehors, & ce d'après la preſſion & l'écart de la rêne gauche aidés par le fixer de la rêne droite, il eſt évident, dis-je, que les premiers pas qu'il forme dans la nouvelle piſte doivent être imprimés, de gauche à droite, par les mêmes jambes du dehors, puiſqu'elles ſont encore ſoumiſes à la même combinaiſon des rênes. Or, la jambe 2 pouſſée dans la piſte au-deſſus de la jambe 1, nul doute que ce ſoit la jambe 3 qui vienne obliquement ſe mettre derrière elle. Voilà l'inſtant où les rênes détendues perdent leur valeur avec leur nom, pour remonter en puiſſance & dénomination inverſe. De-là le prolongement du premier changement de main ne peut avoir lieu que par le port intermédiaire de la jambe 1, & la clôture de cette évolution par le

Digitized by Google

jeu de la jambe 4. L'élévation de la rêne droite permet à la jambe 1 de venir se ranger le long du mur à côté de la jambe 2. A l'égard de la jambe 4, elle cède indifpenſablement à l'impulſion, quoique récente de la rêne gauche, à qui ſa nouvelle qualité de rêne du dedans communique aſſez de puiſſance, & pour donner le pli, & pour chaſſer cette jambe de derrière, au moment où elle devient du dedans, à la place qu'elle doit occuper dans la piſte parallélement à la jambe 3. Pour peu qu'on veuille approfondir la combinaiſon des rênes qui ferme le changement de main de gauche à droite, on apperçoit que le pli formé à gauche détermine le cheval à s'appuyer ſur les jambes 1 & 4, dernières miſes en action: par conſéquent on a la ſatisfaction de voir le cheval entamer la nouvelle piſte, qu'il ſuit actuellement de droite à gauche, par la jambe 2, devenue du dedans, avec la même aiſance qu'il a débuté dans l'ancienne par la jambe 1, qui jouiſſoit alors du même titre.

Prendre un coin qui ſe préſente à droite.

Les procédés qui font prendre au cheval les coins à droite, étant exactement calqués ſur ceux qu'on a ci devant détaillés, ſoit pour l'entrée dans les coins à gauche, ſoit pour leur ſortie, l'élève peut exécuter de lui même l'évolution qui ſe préſente, puiſqu'il ne s'agit que d'adapter à la rêne gauche les temps de main qui influoient auparavant ſur la rêne droite, & d'attendre de cette dernière les effets émanés de la première à l'autre main. En ſuivant avec attention le jeu tranſverſal des quatre jambes du cheval, on voit les deux bipèdes ſoumis à cette nouvelle combinaiſon des rênes, entrer alternativement avec les jambes 2 & 4 dans le coin qui ſe préſente à droite, d'où les mêmes diviſions ſortent enſuite avec les jambes 1 & 3.

Second changement de main de droite à gauche.

L'élève eſt pareillement à même de ſe paſſer de conſeils pour figurer le ſecond changement de main de droite à gauche. La parfaite reſſemblance entre l'évolution à demander & celle précédemment opérée, indique aſſez les ſeuls temps de main dont on puiſſe faire uſage. Je me borne donc à répéter ici qu'auſſitôt que la colonne de devant eſt rentrée dans la piſte par où on entame la repriſe, il faut ſoigneuſement fermer le ſecond changement de main, afin que, les hanches remiſes à la ſuite des épaules, le cheval reparoiſſe ployé à droite comme en commençant.

L'Arrêt.

A cette première leçon du travail, ainſi qu'à toutes celles qui vont ſuivre, la condition expreſſe de ployer le cheval ſur le dedans entraîne l'obligation indiſpenſable de faire précéder l'arrêt par l'anéantiſſement total du pli. En conſéquence, quelques pas avant que de marquer un arrêt, on y prépare le cheval, au moyen d'une diminution graduelle de la tenſion de la rêne du dedans, & augmentant en proportion égale la puiſſance de celle du dehors. Les deux mains revenues dans la poſition où elles étoient ramènent le bout du nez du cheval direct à la piſte qu'il fraie. Voilà l'inſtant marqué pour former un arrêt définitif.

Du Manier en place.

L'accord parfait qui doit régner entre les temps impulſifs de la main & des jambes égales du cavalier, & les temps impulſés des quatre jambes du cheval: cette unité d'action, qui donne toute prééminence à la belle expreſſion du travail, demande que les différents airs dont il eſt compoſé ne perdent jamais la cadence qui fait leur caractère diſtinctif. Bien loin de ſouffrir qu'elle ſe ralentiſſe pendant les évolutions des coins, ou celles des changements de main, on ne permet pas même aux élèves d'interrompre ſubitement les mouvements du cheval qu'ils travaillent; de là, l'uſage reçu de clorre les airs terre à-terre par le manier en place.

Ce que c'eſt que le Manier en place.

On reconnoît le manier en place à ce que le cheval entretient le jeu ſucceſſif & tranſverſal de ſes quatre jambes qu'il fait mouvoir poſitivement comme pour former le pas, & que, cependant, il ne ſe porte ni en avant ni en arrière. L'avantage que procure le manier en place, ſubſtitué au reculer, eſt de prouver qu'on a ſu maintenir le cheval dans ce juſte aplomb qui lui conſerve l'aiſance de répondre promptement & préciſément aux ſeules indications de ſon cavalier.

Comment on met un cheval au Manier en place.

L'explication précédente amène les vrais moyens qui font exécuter le manier en place. En effet, dès qu'à cet air, le cheval doit mouvoir ſes quatre jambes comme à l'allure du pas, mais ſans avancer ni reculer, on ne peut donc exciter un cheval à manier en place, qu'en opérant comme pour le porter en avant, & contrariant à la minute ces mêmes opérations par d'autres qui les annullent.

Chaque fois qu'on veut établir un principe, on ne ſauroit répandre trop de clarté ſur les préceptes qui le développent. En conſéquence, je crois devoir reprendre le cheval dans la ſuppoſition d'un arrêt le mieux formé, ce qu'on appelle au manège, *parer un arrêt*. Alors, dans la main & ſur les hanches, d'après l'exacte réunion des deux colonnes vertébrales au centre, le cheval eſt réellement balancé dans les mains & les jambes de ſon cavalier. Il n'exiſte plus de pli: diſpoſition des 24 de la maſſe qui met ſi bien le centre en équilibre ſur les quatre jambes, que la moindre liberté offerte à la colonne de devant feroit renouveller au cheval les temps du pas d'école; de même qu'il reculeroit au plus petit relâchement de la preſſion des jambes égales du cavalier. Or, ſi ce dernier profite de

Digitized by Google

l'aptitude où ſe trouve le cheval de répondre à telle impulſion qu'on veuille lui communiquer, & que, l'arrière-main contenue deſſous le point central, il pouſſe l'avant-main avec l'une des deux rênes, la preſſion qu'occaſionne cette rêne, devenue obligatoire, incline inévitablement les 12 de la colonne de devant ſur une des jambes qui la ſoutiennent. Suppoſons que ce ſoit la rêne gauche qu'on faſſe agir. Dès cet inſtant, l'équilibre que la juſte répartition des 24 de la maſſe avoit établi ſe trouve abſolument dérangé. La jambe 1 ſupporte à préſent les 12 de la colonne de devant, déterminés de gauche à droite, tandis que la jambe 4 eſt obliquement chargée des 12 de la colonne de derrière: combinaiſon naturelle qui ne laiſſe au cheval d'autre poſſibilité de répondre aux incitations des jambes égales de ſon cavalier, qu'en détachant ſucceſſivement les jambes 2 & 3. Tel court que ſoit l'intervalle que ces deux jambes tranſverſales mettent à quitter terre, & à y revenir, il donne le temps de ſubſtituer la pulſation de la rêne droite à la puiſſance de la rêne gauche, qui laiſſe auſſi-tôt refluer les 12 de la colonne de devant de droite à gauche. Dans cet état, le cheval, dont l'avant-main incline à gauche, & l'arrière-main penche à droite, remet ſubitement à terre les jambes 2 & 3 qu'il n'a pas eu le temps d'étendre; mais, toujours excité par la preſſion non-interrompue des jambes fermées de ſon cavalier, il enlève avec la même preſteſſe les jambes 1 & 4. Le premier temps du manier en place une fois conſommé, nulle difficulté d'en exiger d'autres. Tant que chaque rêne balance les 12 de la colonne de devant inverſement à chaque jambe en l'air, & tant qu'on a ſoin de maintenir la colonne de derrière deſſous le centre, incertain du genre de mouvement qu'il doit entreprendre, le cheval lève & rabat à la même place, les unes après les autres & tranſverſalement, ſes jambes de devant & de derrière, ou manie en place.

L'arrêt du Manier en place.

De tours les airs de manège, il n'en eſt point de plus attrayant, & qui demande autant de diſcrétion de la part du cavalier que le manier en place. Au moyen de l'aſſiette exacte du cheval, & vu le défaut d'ondulation des colonnes vertébrales qui reviennent ſans ceſſe ſur elles-mêmes, les hanches auroient à ſouffrir d'une exécution trop ſuivie de cet air. En effet, toujours inférieures aux épaules, ce ſont les hanches qui ſupportent la majeure partie des maſſes combinées de l'homme & du cheval, ſans employer à la vérité beaucoup plus d'efforts qu'à la formation du pas d'école, mais cependant avec une ſorte de contrainte relative à la ſujétion qui caractériſe le manier en place. Quant à l'arrêt qui clôt définitivement cette première leçon du travail, on le marque au cheval, en diminuant inſenſiblement la pulſation réciproque de chaque rêne. A meſure qu'on ſent le cheval rallentir l'enlever tranſverſal de ſes quatre jambes, le cavalier a ſoin de relâcher la preſſion des ſiennes, afin de laiſſer détendre les deux colonnes des vertèbres, & pour que le cheval recouvre la faculté de ſe remettre dans l'inaction, où il n'eſt pas plutôt, qu'on l'y fixe par une deſcente entière de la main qui termine & le manier en place, & le premier des airs terre-à-terre.

Poſition du cavalier pendant la leçon du pas d'école.

Ou les principes d'un art ſont radicalement faux, ou les conſéquences tirées de ſection en ſection doivent avoir leur baſe écrite dans la première leçon des élémens. Conformément à cet axiome, ſi nous interrogeons notre élève ſur la poſition que demande la leçon du pas d'école, voici quel ſera le dilemme qui dictera ſa réponſe. L'injonction formelle de regarder entre les oreilles du cheval, qu'on mène aux allures naturelles, ayant pour but de placer les clavicules du cavalier perpendiculairement au-deſſus de ſes hanches, & par ſuite, de mettre ſes hanches parallèles aux épaules du cheval, & le cheval à l'allure du pas ordinaire, étant abſolument droit de tête, d'épaules, de corps & de hanches, il n'eſt donc pas au pouvoir du cavalier d'entretenir la perpendiculaire du haut de ſon corps dans la direction de l'avant-main du cheval qui travaille au pas d'école, à moins que de tourner un peu la tête ſur le dedans, & de reculer médiocrement ſon épaule du même côté, puiſque la condition du pli détermine auſſi le cheval à rentrer l'épaule du dedans. Ajoutons cette règle générale aux vérités fondamentales dont nous avons précédemment fait une épreuve ſatisfaiſante, qu'il faut toujours ſe deſſiner à l'inſtar de la tournure qu'on donne au cheval, afin de le conſerver d'aplomb dans toutes ſes évolutions, en peſant avec lui ſur les jambes qu'il prend alors pour points d'appui.

Seconde façon de mener le cheval au pas d'école, les rênes réunies dans la main du dehors, en s'aidant de la main du dedans.

L'élève, qu'une pratique raiſonnée de la leçon du pas d'école aux rênes ſéparées a confirmé dans l'exécution de ce premier air terre-à-terre, peut actuellement entreprendre la même leçon, en réuniſſant les rênes dans la main du dehors, & ne ſe ſervant de la main du dedans que comme d'une aide avec laquelle il donne le pli, & maîtriſe toutes les parties du dedans. A cette ſeconde façon de mener, la reprise commençant toujours de gauche à droite, le cavalier place ſa main gauche ſuivant la méthode dictée dans les élémens. Il avance enſuite ſa main droite ſur la rêne du dedans: impoſition qui la met plus baſſe que celle du dehors, & ploie le cheval ſur le dedans. Pour contrebalancer les preſſions motivées qu'occaſionne l'appui de la main du dedans, le petit doigt de la main gauche fait plus ou moins vibrer la rêne du dehors qu'on fait

Digitized by Google

fait être en poſſeſſion de mener le cheval au travail.

Prendre un coin qui ſe préſente à gauche.

L'obéiſſance du cheval ne peut être que la même, ſoit qu'il réponde aux rênes ſéparées, ou bien qu'il agiſſe d'après les rênes réunies dans la main du dehors, pourvu que les indications qui lui parviennent, aient une valeur relative à l'exécution attendue. Quelle que ſoit la manière qu'on emploie, le cheval prend les coins qui ſe préſentent à gauche, lorſque l'influence des rênes, d'abord dirigées du dedans ſur le dehors, & enſuite du dehors ſur le dedans, pouſſe alternativement ſes deux bipèdes dans l'angle, & les en fait ſortir. La preuve en eſt, qu'à cette ſeconde façon de mener, la jambe 1 entre dans le coin, en vertu de la preſſion de la rêne du dedans ſoumiſe à la main droite, aidée par l'écart de la rêne du dehors, que le petit doigt de la main gauche éloigne de l'épaule du cheval; comme la jambe 2 ſort du même angle auſſitôt que la main gauche ramène la rêne du dehors, pendant que la main droite emmène à ſon tour la rêne du dedans. Quant aux jambes 3 & 4, elles ſuivent tranſverſalement ainſi qu'aux rênes ſéparées, & par les mêmes moyens.

Premier changement de main de gauche à droite.

Je me diſpenſerois volontiers de retracer à mes lecteurs les détails des deux changements de main, ſans la tranſpoſition des rênes, indiſpenſable à cette ſeconde façon de mener, & qui demande une méthode particulière. En effet, celle écrite juſqu'actuellement fait bien connoître le produit de l'évolution, qui ne peut jamais être, quant au cheval, que l'action de traverſer diagonalement la carrière du manège, mais elle laiſſe abſolument ignorer l'étymologie de changer & changement de main, relative au cavalier. Or, ces mots viennent de ce que les élèves, lorſqu'ils mènent de la main du dehors en s'aidant de celle du dedans, paſſent réellement, à chaque changement de main, leurs rênes d'une main dans l'autre, en s'y prenant de la manière que je vais décrire.

Le premier changement de main de gauche à droite entamé comme à l'ordinaire, en raiſon du fixer de la rêne du dedans que commande la main droite, & d'après le pouſſer de la rêne du dehors que fait agir le petit doigt de la main gauche, s'ouvre, ainſi qu'on l'a déja vu, par le port de la jambe 2 qui s'avance ſeulement au-deſſus de la jambe 1. Les épaules du cheval entrées dans la nouvelle piſte qu'on va ſuivre de droite à gauche, il faut ôter la main droite de deſſus la rêne du dedans, & profiter de l'inſtant où cette rêne devient du dehors pour opérer avec la main gauche ce qu'on appelle une deſcente de main. C'eſt pendant l'intervalle qui ſe trouve entre la deſcente & la remontée de la main qu'on tranſporte les rênes de la main gauche dans la droite. Comme cette nouvelle main du dehors doit les recevoir inverſement à la poſition qu'elles avoient dans la main gauche, le cavalier gliſſe la main droite toute ouverte entre ſon corps & les rênes, de manière que la paume de la main le regarde. Alors la main gauche dépoſe les rênes ſur le plat de la main droite qui les ſépare avec l'index, & les empoigne avec les autres doigts. De cette façon, le bouton des rênes qui ſortoit par le pouce de la main gauche & floteit ſur l'épaule droite du cheval, s'échappe actuellement deſſous le petit doigt de la main droite & retombe ſur l'épaule gauche. Les rênes priſes avec la main droite reprennent la valeur que la deſcente de main leur a fait perdre, auſſitôt que le cavalier met cette main du dehors à la place qu'occupoit auparavant la gauche, & que celle ci prend poſſeſſion de la nouvelle rêne du dedans, dont la tenſion faite pour ployer le cheval à gauche, ferme en même temps le premier changement de main de gauche à droite,

Prendre un coin qui ſe préſente à droite.

Si l'évolution précédente exige une ſection à part, il n'en eſt pas ainſi de la priſe des coins qui ſe préſentent à droite. Au moyen de ce que l'entrée de ces angles & leur ſortie reconnoiſſent à chaque main des cauſes ſemblables, il me ſuffit d'obſerver que les effets de la rêne du dedans émanent actuellement de la main gauche, tandis que l'index de la main droite remplit deſſous la rêne du dehors les fonctions attribuées au petit doigt de la main gauche, avant la tranſpoſition des rênes.

Second changement de main de droite à gauche.

Comme je ne connois d'autre différence entre les évolutions du premier & du ſecond changement de main que dans le tranſport des rênes, j'abandonne un moment le cheval pour ſuivre l'exécution du cavalier. Suppoſant l'avant-main du cheval de retour dans la première piſte par où on entame la reprîſe, on s'attend à trouver la main droite encore du dehors, non ſeulement deſcendue, mais prête à remonter: circonſtance qu'en fait être le prélude de la ſubſtitution des rênes. En conſéquence, l'élève avance ſa main gauche par-deſſus la droite, qui ne lâche les rênes qu'après les avoir conduites dans la main gauche, redevenue du dehors, dont le petit doigt les ſépare à l'ordinaire; & la main droite vacante reprend auſſitôt ſur la rêne droite ſes fonctions avec ſon titre de main du dedans. Au ſurplus, à cette ſeconde façon de mener, les deux changemens de main qui ont trait au cavalier, ſont à leur vrai point de perfection, lorſque le paſſage des rênes ne rallentit pas les actions du cheval, qui ne doit en interrompre la meſure que pour l'arrêt.

L'Arrêt.

On prépare l'arrêt par l'abandon total de la rêne du dedans, & on l'effectue par le ſoutien gradué des deux rênes, dont les preſſions égales avertiſ-

Digitized by Google

sent le cheval, absolument déployé, qu'il est temps de former un arrêt.

Du manier en place.

Si notre élève, curieux de pousser la leçon du pas d'école à son dernier période, toujours avec l'aide de la main du dedans, veut essayer de faire manier le cheval en place, il faut alors que la main droite, étendue sur les deux rênes, lui serve à balancer inversement les 12 de chaque colonne vertébrale. On conçoit aisément comment l'influence de la main du dedans peut déterminer l'avant main à passer tantôt sur une jambe, tantôt sur l'autre, tandis que la main gauche marque à propos les temps qui contiennent l'ondulation de l'arrière-main, excitée par la pression des jambes égales du cavalier, & s'oppose au déplacement du cheval que cette contrariété d'effets oblige à manier en place.

L'arrêt du manier en place.

Bien convaincu de la nécessité d'abréger la durée du manier en place, l'élève se hâte d'en marquer l'arrêt, qu'il exécute ainsi qu'aux mains fépărées : c'est-à-dire qu'on laisse amortir insensiblement les vibrations de la colonne de devant, & qu'on cesse d'alimenter le centre par l'appoit de la colonne de derrière. L'élève saisit l'instant où le cheval revient dans l'inaction, & pour l'y confirmer, il enlève la main droite de dessus les rênes, afin qu'une descente de la main gauche favorise la clôture du manier en place.

Troisième façon de mener le cheval au pas d'école, de la seule main gauche.

Sans la grande habitude des deux précédentes façons de mener le cheval au pas d'école, dont la seconde exige beaucoup plus de précision & de justesse que la première, l'élève auroit raison d'être effrayé de la proposition de tenter la troisième, qui le restreint au seul usage de sa main gauche. Mais, espérant de réussir, il commence par égaler scrupuleusement les deux rênes, & après le salut, il laisse retomber jusques dessus sa cuisse la main droite suspendue dès-lors de toutes fonctions. Lorsque la légéreté du cheval annonce son assiette, & conséquemment sa disposition à répondre aux moindres indications, le cavalier essaie de lui donner le pli. Pour cet effet, la main arrondie travaille comme à la préparation du tourner. Aussitôt que le cheval abandonne sa tête, on rend promptement à la rêne gauche sa tension primitive, afin qu'elle empêche l'avant-main d'être couchée sur le dehors. Dans cette intention, non-seulement il faut remonter doucement la main toute arrondie, mais avec le petit doigt modérateur des distances graduées de la rêne gauche, écarter ou soutenir, suivant le besoin, cette rêne du dehors reconnue motrice des différentes sensations qui coopèrent à la conduite du cheval. Tant qu'on suit la première piste de gauche à droite, on doit s'attacher à contenir le pli, sans qu'il dérange l'aplomb des épaules, soit en employant avec adresse le plus ou le moins d'arrondissement de la main, soit en faisant jouer alternativement les rênes sous les deux derniers doigts de cette main. L'élève entrevoit toutes les finesses dont la troisième façon de mener est susceptible, puisque les temps de main sont uniquement réservés pour les effets obligatoires des rênes, mais que ceux préparatoires & conservatoires sortent actuellement de dessous les doigts. D'où il résulte que, si le cavalier n'apprend pas à contrebalancer avec l'annulaire, qui pèse sur la rêne droite, une impulsion que je suppose, dans ce moment, trop marquée par la rêne gauche soumise au petit doigt, le cheval pirouette à droite, & manque la leçon. J'observe encore, avant que de passer outre, que les temps des doigts dont je viens de parler, sont les seuls expédients qu'on ait à présent pour rendre la main & la reprendre.

Prendre un coin qui se présente à gauche.

Quoique le cheval suive la direction des rênes, & jamais la manière qui les dirige, cependant, vu le raccourci des mouvements que cette troisième façon de le mener nous laisse, on ne peut trop s'assurer de l'efficacité des petits moyens qu'on emploie actuellement, avant que de rien entreprendre d'un peu compliqué. Or, la meilleure preuve qu'on puisse donner de la justesse de leurs combinaisons, est, sans contredit, de montrer le cheval toujours droit d'épaules, de corps & de hanches, malgré le pli sur le dedans. Parvenu à ce degré d'exécution, de simples réminiscences aideront notre élève dans le passage du coin qui se présente à gauche. On se rappelle qu'après le demi-arrêt, ce sont les rênes, d'abord tendues du dedans sur le dehors, qui poussent les épaules dans le coin : qu'ensuite les rênes, tendues du dehors sur le dedans, repoussent les épaules hors du coin, & font aussitôt entrer les hanches. Finalement, que les rênes remises à leur place achèvent la sortie du coin. Travaillons maintenant à tirer tous ces différents effets de la seule main gauche, & portons la précision au point que le cheval ne conçoive pas même l'idée d'y résister.

La méchanique enseigne que plus un ressort est comprimé, moins sa détente coûte d'effort. Conséquemment on marque assez ferme le demi-arrêt, précurseur de toutes les évolutions, pour que le rassembler exact qu'il produit fasse désirer au cheval d'entrer en action. Dès que le cavalier apperçoit l'heureuse disposition où se trouvent les deux bipèdes du cheval, il ne tarde pas à porter sa main arrondie sur le dehors, fans oublier l'écart du petit doigt, qui met la rêne gauche à quelque distance de l'épaule du cheval. Voilà bien certainement les deux rênes destinées du dedans sur le dehors, & le cheval, empressé de les traverser, qui a déjà posé la jambe 1 dans le coin. Pour favoriser le chevaler de la jambe 2, solliciter en même temps la

Digitized by Google

jambe 3 à la remplacer dans l'angle, & remettre la jambe 1 en liberté, on rapporte la main, toujours arrondie, du dehors sur le dedans, & ce qui détermine le cheval le plus victorieusement, on resserre le petit doigt, en écartant l'annulaire. Toute modique qu'est cette combinaison intérieure, on lui doit cependant le fini de la contreposition des rênes braquées à présent de gauche à droite, & seule elle commande le port alternatif & transversal des jambes 2, 3 & 1 : car on sait qu'en raison du pli, la jambe de devant du dedans doit constamment entamer chaque piste. Il nous reste donc la jambe 4 à faire passer dans le coin ouvert à gauche, & par-dessus la jambe 3. Mais les trois temps successifs de la main replacée, de l'annulaire fermé, du petit doigt écarté, ne représentent-ils pas les rênes dans leur ordre primitif, sur-tout l'arrondissement de la main étant entretenu ? Aussi le cheval, sensible à la vibration de la rêne du dehors tendue sous l'écart du petit doigt, confirmé d'ailleurs sur les jambes 2 & 3 par la pression de la rêne du dedans qu'abandonne l'annulaire, avance la jambe 4 à la suite de la jambe 1, & par-dessus la jambe 3 ; ce qui termine dans toutes les règles le passage du coin qui se présente à gauche.

Premier changement de main de gauche à droite.

Il n'est point de récompense plus attrayante pour un cheval qui travaille, que d'abréger la durée de ses reprises. Il faut donc songer à demander promptement au nôtre le premier changement de main qu'on ouvre de gauche à droite. En conséquence, on écoute avec une nouvelle attention l'enlever progressif des jambes de devant, jusqu'à ce qu'on surprenne à terre celle du dedans. A l'instant où l'élève compte une, pour cette jambe de devant, non-seulement il cesse toute action du petit doigt, mais il ramène modérément la main arrondie sur le dedans, afin d'obtenir de la jambe 2 le seul demi-chevaler qui fait entamer au cheval la diagonale dans laquelle on desire le porter. En analysant le produit de ces deux temps de main, on trouve au résultat, premièrement, que l'inaction du petit doigt laisse à la rêne du dedans, arrêtée sur l'épaule droite du cheval par l'arrondissement primitif de la main, le fixer qu'elle communique aussitôt à la jambe 1 : secondement, que la pression de la rêne du dehors, qu'effectue le port secondaire de la main arrondie, décide ensuite la jambe 2 à décrire le quart de cercle qui l'amène au-devant de sa compagne. Le cheval entré dans la diagonale avec la jambe 2, on redonne à la main sa première position, en sorte que la jambe 4, contenue par l'écart du petit doigt, quitte la piste à son tour, pour mettre le bipède de derrière diagonalement à la suite de celui de devant. Lorsque les épaules du cheval sont arrivées dans la seconde piste où la diagonale aboutit, le cavalier fait une descente entière de la main arrondie, mais il a soin de la remonter cambrée, & afin d'attirer la tête sur le nouveau dedans, & afin de fermer le premier changement de main de gauche à droite. A l'égard de la conduite du cheval, qu'on dirige actuellement de droite à gauche, elle dépend autant de la tournure cambrée de la main, que de l'extension motivée de l'annulaire, dont on tire ici les mêmes services que le petit doigt tendroit à l'autre main.

Prendre un coin qui se présente à droite.

Jamais le cheval ne refusera de pénétrer dans les coins ouverts à droite, & l'élève conservera la faculté de l'en sortir à volonté, s'il adapte à la main cambrée les temps ci-dessus employés par la main arrondie, & sur-tout si l'annulaire paroît dans les occasions où on occupoit le petit doigt.

Second changement de main de droite à gauche.

L'ouverture ainsi que la fermeture du second changement de main de droite à gauche, auront à coup sûr la même réussite. Ainsi je suppose le cheval revenu dans la première piste, & conséquemment à sa direction actuelle de gauche à droite, la main du cavalier remontée, placée & arrondie.

L'arrêt.

Le dessein du cheval mis à l'air du pas d'école, ne différant d'avec l'esquisse du cheval qu'on ébranle à l'allure du pas ordinaire que par le pli, donc une fois le pli détruit, le temps d'arrêt exprimé dans la première leçon des éléments, est le même que celui qui termine la première leçon du travail, où on mène de la seule main gauche.

Du manier en place.

On sait que les temps du manier en place résultent toujours du balancement oblique des 24 de la masse. Or, toutes les fois qu'à cette dernière façon de mener, la main, seule motrice de la vibration qu'on attend, répartit alternativement les 12 de chaque colonne vertébrale, tantôt sur une jambe, tantôt sur l'autre, le cavalier ne doit avoir d'autre soin que de suivre avec la plus grande attention cet enlever successif des jambes, afin qu'à mesure que le cheval en pose une à terre, la pression calculée, soit du petit doigt, soit de l'annulaire, précède le temps de main inverse qui lui fait détacher l'autre.

L'arrêt du manier en place.

Quant à l'arrêt qui clôt définitivement, & l'air du manier en place, & la première leçon du travail, on le marque avec la seule main gauche exactement comme on a fait aux deux précédentes façons : c'est-à-dire, qu'on détruit insensiblement le balancement de la masse, en dégradant les pulsations qui le produisent, & qu'on patiente, jusqu'à ce que le cheval en soit au simple ébranlement, pour lui demander l'arrêt total.

Digitized by Google

De l'épaule en dedans.

Pendant que la nature articuloit les quatre divisions mobiles du cheval, elle préparoit en même temps les loix de l'équitation, qui le rendent autant utile qu'agréable, & dont les premiers écuyers-professeurs nous ont transmis le code. Pour nous, éclairés par les observations de nos prédécesseurs, notre empire s'est tellement établi sur ce fier quadrupède, que, si nous savons maîtriser despotiquement la totalité de son individu, nous avons également l'art de ployer, à volonté, telle ou telle portion distincte de son être. L'élève quitte la leçon du pas d'école où on apprend à travailler un cheval droit d'épaules, de corps & de hanches, quoique avec le pli sur le dedans; je vais lui montrer, dans celle intitulée l'épaule en dedans, comment on peut amener les épaules du cheval à la suite de sa tête, sans altérer la marche ordinaire aux deux dernières divisions du corps & des hanches. Comme je n'ai jamais trouvé de méthode qui donnât autant l'intelligence des différents airs de manège, que de crayonner la figure qui leur est propre, je commence par décrire de quelle façon il faut qu'un cheval soit contourné pour être l'épaule en dedans.

Ce que c'est que l'épaule en dedans.

On distingue la combinaison de l'épaule en dedans, & à la position du cheval qui s'y prépare, & à la marche de celui qui s'y prête. Pour la position, le cheval ployé sur le dedans, a l'avant-main entièrement dehors de la piste où l'arrière-main reste. Pour la marche, le cheval, toujours avec le pli, fait passer sa jambe de devant du dedans par-dessus celle du dehors, tandis que ses jambes de derrière continuent leur jeu parallèle. Il résulte de ce différent calcul des deux colonnes vertébrales, que les 24 de la masse du cheval en place sont étayés, sçavoir, par la jambe de devant du dedans absolument sortie de la piste; par celle de devant du dehors mise sur la crête de la piste; & par les deux jambes de derrière placées dans la piste même. La figure de l'épaule en dedans reconnue, discutons-en la marche. Or, d'après sa position, le cheval ne peut former le pas analogue à cet air qu'avec la jambe de devant du dedans, ébranlée la première, qui chevale d'abord celle du dehors: qu'avec la jambe de derrière du dehors, qu'il avance ensuite droit dans la piste qu'elle fraie: qu'avec la jambe de devant du dehors, mue la troisième, qu'il retire de dessous sa voisine pour la remettre encore sur le bord de la piste: enfin qu'avec la jambe de derrière du dedans, qui, posée dans la piste à côté de sa compagne, termine le pas de l'épaule en dedans, où on retrouve l'avant-main dans la position demi-circulaire qu'il a reçue. Voici la première fois que le cheval se meut de deux pistes, c'est-à-dire que les jambes 1 & 2 tracent une ligne, pendant que les jambes 3 & 4 en suivent une autre. Cette nouvelle façon de marcher, de la part du cheval, demande qu'on instruise l'élève des nouveaux procédés faits pour exiger la formation du pas en avant, avec une différence aussi marquée dans le jeu des deux bipèdes.

Comment on met un cheval à l'épaule en dedans.

L'épaule en dedans définie dans toutes ses points, je crois pouvoir, sans indiscrétion, entamer la méthode, non-seulement qui combine, mais encore qui détermine un cheval à cette seconde leçon des airs terre-à terre. L'élève vient de lire qu'aux trois conditions préliminaires & communes à chaque leçon du travail, d'être dans la main, sur les hanches, & ployé sur le dedans, le cheval doit ajouter, à celle que nous traitons, d'avoir l'épaule du dedans absolument dehors de la piste, d'où l'épaule du dehors est un peu moins sortie, & où les deux hanches restent. En conséquence, lorsqu'on veut dessiner un cheval à l'air de l'épaule en dedans, il faut que la pression de la rêne du dehors, unie à l'écart de la rêne du dedans, dont la tension primitive a déja ployé le cheval, chasse de la piste les deux épaules balancées ensemble du dehors sur le dedans. D'après ce plan préparatoire, on oblige le cheval à l'exécution du même air, premièrement avec la pression de la rêne du dedans, afin d'obtenir le chevaler de la jambe de devant du dedans, & successivement le port transversal de la jambe de derrière du dehors; secondement, avec l'écart de la rêne du dehors, à l'aide duquel le cheval avance sa jambe de devant du dehors, dégagée de dessous celle du dedans, & qui lui permet l'enlever oblique de la jambe de derrière du dedans.

Je vais observer, dans la leçon de l'épaule en dedans, l'ordre établi dans les sections de la leçon du pas d'école. Ainsi notre élève va commencer par mener les rênes séparées: on les lui fera réunir ensuite dans la main du dehors, en s'aidant de la main du dedans; enfin il travaillera le cheval à l'épaule en dedans de la seule main gauche.

Je ne m'exposerai pas davantage au reproche qui pourroit être fondé dans ce moment, de trop rebattre les mêmes principes. Aussi, sans répéter à mes lecteurs les quantités choisies pour remplacer la masse du cheval, dans son entier & dans ses divisions, sans leur rappeller, ni les huit positions des rênes, ni les huit temps de main qui les produisent: sans leur redire combien la correspondance intime entre les pressions des jambes toujours égales du cavalier, & les opérations émanées de sa main est essentielle, afin de fournir une cause aux divers effets qu'on attend de l'action du cheval; finalement, sans leur représenter l'opposition naturellement transversale qu'on apperçoit perpétuellement entre les épaules & les hanches du cheval d'une part; de l'autre, entre les jambes de devant & celles de derrière, je suis mon élève

Digitized by Google

dans la carrière où je vais l'aider à mettre son cheval à l'épaule en dedans, les rênes séparées.

Première façon de mener le cheval à l'épaule en dedans, les rênes séparées.

On commence la leçon de l'épaule en dedans, ainsi que toutes celles qui composent le travail, en suivant, de gauche à droite, quelques longueurs de manége, le cheval droit de tête, d'épaules, de corps & de hanches : intervalle qu'on emploie à rassembler le cheval jusqu'à ce que, dans la main & assis, il soit encore régulièrement ployé sur le dedans, & dont nous allons profiter pour faire la remarque suivante. Nul doute qu'on ne puisse disposer le cheval à l'exécution de l'épaule en dedans, sur telle surface où on se trouve, puisque la préparation de cet air consiste uniquement dans la pression de la rêne du dehors, & l'écart de la rêne du dedans. Mais si notre élève observe que ces deux temps de rênes sont absolument ceux qui déterminent l'avant-main du cheval à sortir des coins, pourquoi n'attendroit-il pas que le passage d'un angle lui facilitât, & au cheval, le placement préalable des épaules sur le dedans? Lors donc que, conséquemment à la pression de la rêne du dehors, la jambe 2, sortie d'un coin ouvert à gauche, fait place à la jambe 3, & qu'on sent le cheval au moment de retirer la jambe 1, on lui marque très-sensiblement l'écart de la rêne du dedans, au moyen d'un mouvement circulaire de la main droite, qu'on éloigne assez de l'épaule du cheval pour qu'elle arrive au niveau de la cuisse du cavalier. Cette position de la rêne du dedans augmente le pli, qui s'étend alors jusqu'aux premiers côtés du cheval, & nécessite évidemment la jambe 1 à quitter la piste. Dans la crainte que l'extension un peu forcée de cette jambe de devant du dedans ne dérange l'aplomb du cheval, on a soin de retirer la pression de la rêne du dehors, afin de chasser, presqu'ensemble, les deux épaules sur le dedans; enforte que le cheval, qui détache pour la seconde fois la jambe 2 à la suite de la jambe 4, l'amène sur la crête de la piste à côté de la jambe 1, & finit la préparation de l'épaule en dedans par le port transversal de la jambe 3, qui s'avance auprès de la jambe 4 restée dans la piste. L'avant-main n'en est pas plutôt dehors, que la pression de la rêne du dedans, ramenée par un second mouvement circulaire de dessus la cuisse du cavalier à l'épaule droite du cheval, commande à la jambe 1 de chevaler la jambe 2. Voilà l'instant où on doit faire agir l'écart secondaire de la rêne du dehors, dont l'effet est de contenir la jambe 4 dans le milieu de la piste. Le cheval solidement appuyé sur les jambes 1 & 4, on efface promptement l'écart de la rêne du dehors, qu'on remplace aussitôt avec la pression renouvellée de la même rêne, en faisant reparoître le premier écart circulaire de la rêne du dedans. A cette nouvelle combinaison des deux rênes, succède le jeu transversal des jambes 2 & 3. La première, maintenue sur le dedans par la pression de la rêne gauche, reprend indispensablement son poste sur la crête de la piste : la seconde file droit dessous l'arrière-main, ainsi qu'a fait précédemment la jambe 4 soumise à l'écart de la rêne du dehors, & consomme dans toutes les règles le premier pas de l'épaule en dedans, puisqu'on retrouve les épaules en dehors de la piste, au milieu de laquelle les hanches sont restées, & que, par la combinaison même des quatre jambes, le cheval ne peut se mettre en marche qu'avec celle de devant du dedans.

Il est bien pardonnable à ceux qui n'ont d'autre guide dans la carrière de l'équitation que la foible lueur des élémens, d'imaginer que l'exécution, très-pénible suivant eux, des allures artificielles, dépend d'une multitude effrayante de temps de main & de jambes. Mais notre élève, assuré par pratique & par théorie, de la simplicité des moyens qui combinent un cheval au pas d'école; sur-tout récemment convaincu de l'efficacité de ces mêmes procédés, quelque peu compliqués qu'ils sont, pour exiger l'épaule en dedans, pourroit-il espérer la même indulgence? Non sans doute. Cependant, afin d'ôter jusqu'à l'ombre d'une incertitude, nous ajouterons ici la démonstration calculée de cette seconde leçon du travail à l'expérience qu'on vient d'en faire.

En reprenant la position relative à l'épaule en dedans, & saisissant le cheval à la sortie d'un coin, nous trouvons que, si le bipède de devant abandonne la piste où reste le bipède de derrière, & si le pli gagne les premières côtes, c'est que l'écart circulaire de la rêne du dedans, accompagné par la pression de la rêne du dehors, entraîne les épaules au moment précis où le cheval tient la jambe 1 en l'air. Alors les 12 de la colonne de devant, autant attirés à droite que poussés à gauche, obligent le cheval, menacé de perdre l'équilibre de cette première division, pris sur la jambe 2, d'éloigner la jambe 1, afin de la mettre dessous le centre de l'avant-main, dont le volume penche du dehors sur le dedans. La répartition inégale des 12 de la colonne de devant quadre bien avec l'exécution projettée de l'épaule en dedans, puisqu'il faut que les jambes 1 & 2 travaillent en dehors de la piste; mais, à moins que d'invoquer l'art pour entretenir la marche parallèle des hanches, nonobstant le plan diagonal des épaules, le calcul inverse des 12 de la colonne de derrière, qui suit naturellement, anéantiroit, à coup sûr, la tournure préparatoire au même air. L'élève apperçoit actuellement la nécessité d'étendre le premier écart circulaire de la rêne du dedans, jusqu'à ce qu'elle arrive au niveau de la cuisse du cavalier. Par son moyen, on évite d'abord l'opposition directe de la rêne du dedans avec la hanche droite du cheval, dont l'avant-main, apporté seul en dedans, présente un arc bandé sur le dehors, enforte que l'action de cette rêne droite ne parvient à l'arrière-main que de con-

Digitized by Google

cert avec la rêne gauche. Par ſon moyen encore la même rêne droite, qui repréſente la corde de notre arc fictif, tendue ſur les premières côtes, excite le cheval à rentrer cette partie de ſon corps : conſéquemment l'invite à rétablir, de lui-même, l'égalité détruite dans la diſtribution des maſſes de la colonne de devant, ſans toucher cependant à la poſition primitive des jambes 1 & 2 placées ſur le dedans. Par ſon moyen enfin, les valeurs diſtinctes de chaque rêne, qui viennent de chaſſer ſéparément les deux épaules hors de la piſte, ſe réuniſſent pour former une ſeule puiſſance capable au contraire d'empêcher les hanches d'en ſortir.

Après avoir démontré comment les rênes peuvent faire prendre au cheval la tournure préliminaire à l'épaule en dedans, je vais décompoſer leur produit pendant la marche du même air. Le premier pas de l'épaule en dedans s'entame en vertu de la preſſion de la rêne du dedans, rapportée circulairement de la cuiſſe du cavalier à l'épaule du cheval : preſſion qui pouſſe la jambe 1 par-deſſus la jambe 2. Rien de plus conſéquent que le chevaler de la jambe 1, puiſque ce temps de la jambe de devant du dedans ſuit les 12 de la colonne de devant, balancés de droite à gauche. Mais, où je regarde comme très-eſſentiel de venir au ſecours de mon élève, c'eſt afin de lui faire obſerver, qu'auſſitôt le paſſage de la jambe 1, la corde de l'arc, autrement la rêne du dedans, ſe trouve directement tendue ſur la hanche droite du cheval. Le rentrer des premières côtes donne une preuve trop récente de la puiſſance directe d'une rêne, pour ne pas ſentir la néceſſité de contrebalancer promptement l'oppoſition actuelle de celle du dedans. Cette remarque amène l'explication de l'écart intermédiaire de la rêne du dehors, qui a la propriété de conſerver la figure demi-circulaire de l'avant-main, en obligeant les jambes 3 & 4 à continuer leur marche parallèle. En effet, on enjoint expreſſément d'écarter la rêne gauche preſqu'en même temps qu'on pouſſe avec la rêne droite, afin que la rêne du dehors, éloignée à ſon tour de l'épaule du cheval, prenne un appui relatif ſur les parties qu'elle gouverne, & amortiſſe ainſi la puiſſance trop active de la rêne du dedans ſur la hanche droite. Conformément à cette dernière combinaiſon des rênes, le cheval, qui a la jambe 1 par-deſſus la jambe 2, cédant en outre à la preſſion des jambes égales de ſon cavalier, ramène au centre l'ondulation de la colonne de derrière, dont les 12, balancés de gauche à droite, appeſantiſſent la jambe 3, de manière à permettre le port tranſverſal de la jambe 4. Puiſque les jambes 2 & 3 ne terminent régulièrement l'exécution de l'épaule en dedans, qu'alors que le cavalier fait leur faire reprendre, à l'une ſur la crête de la piſte, à l'autre dans la piſte même, la place qu'elles occupoient pendant la préparation, on ne doit pas attendre ici la répétition ſervile des détails qu'on a déja lus. J'ajouterai ſeulement, comme une preuve de mes calculs, que ſi la poſition du cheval à l'épaule en dedans émane des cauſes qui donnent la ſortie des coins avec l'avant-main, (preſſion de la rêne du dehors, écart de la rêne du dedans), la marche de cet air doit être, & eſt effectivement le fruit des combinaiſons analogues à l'entrée dans les coins, avec la même diviſion du cheval. (Preſſion de la rêne du dedans, écart de la rêne du dehors). Les lecteurs qui ſe ſeront impoſé la loi de me ſuivre page à page, auront à l'addition de ces diverſes combinaiſons, premièrement, l'impoſſibilité d'entretenir la figure de l'épaule en dedans, ſans faire paſſer le cheval de la préparation à l'action, & ſucceſſivement de l'action à la préparation, ſecondement, que les parties les plus ſenſibles du cheval, conſéquemment les plus intéreſſantes à ménager pour le cavalier, qui ſont les barres, ſe trouvent auſſi les moins affectées, nonobſtant la marche différente des deux bipèdes, puiſqu'une fois le pli donné, le plus grand effet des rênes a lieu, tantôt ſur l'avant-main qu'elles pouſſent, tantôt ſur le corps qu'elles maintiennent. Examinons à préſent, dans la priſe des coins, comment elles peuvent influer ſur l'arrière-main.

Prendre un coin qui ſe préſente à gauche.

Les écuyers rédacteurs du travail ont établi pour principe général, que le paſſage des angles ne doit point détruire la figure caractériſtique des airs de manège. De-là cette règle univerſellement adoptée de prendre les coins ſeulement avec les jambes que le cheval laiſſe dans la piſte. Il faut donc, à l'épaule en dedans, trouver les moyens de mener dans chaque angle les deux ſeules jambes de derrière du cheval, avec autant d'exactitude qu'on y a conduit les deux bipèdes pendant la leçon du pas d'école. Avant que notre élève entreprenne de faire entrer excluſivement les hanches dans le premier coin qui ſe préſente à gauche, & de les en faire ſortir, il eſt à propos de lui rappeller l'oppoſition oblique toujours exiſtante entre les deux extrémités du cheval, afin qu'il ſente la néceſſité de contenir l'avant-main ſur le dedans, lorſqu'il veut, comme dans l'occurrence actuelle, que l'arrière-main travaille ſur le dehors. Comment, en effet, ſe flatter de réuſſir, ſi la jambe de devant du dedans, fixée à terre, ne ſert pas de pivot aux trois autres, & pendant l'entrée des hanches, & pendant leur ſortie? En conſéquence, les épaules du cheval ſont à peine en face de l'angle ouvert à gauche, qu'on ſaiſit l'inſtant où la preſſion de la rêne du dedans excite la jambe 1 à chevaler la jambe 2, pour employer, cette fois, la preſſion de la rêne du dehors, au lieu de l'écart de la même rêne, précédemment ordonné. La nouvelle opération de la rêne gauche, que doit encore ſuivre l'écart circulaire de la rêne droite, ſatisfait à tout ce qu'on peut deſirer, bien entendu lorſqu'on a ſoin de ſoutenir modérément les deux rênes dans la valeur qu'elles viennent de recevoir. Car, alors, non-ſeulement les 12 de la colonne de

Digitized by Google

devant ; balancés de gauche à droite, en chargeant la jambe 1 de tout le volume de l'avant-main, s'oppoſent au déplacement de cette jambe de devant du dedans ; mais il en réſulte naturellement un commencement d'impulſion de droite à gauche, pour les 12 de la colonne de derrière, qui détermine l'éloignement tranſverſal de la jambe 4 que le cheval avance prés du coin. Auſſi-tôt le placement à terre des jambes 1 & 4, le cheval, que la preſſion des jambes égales de ſon cavalier invite de traverſer la même direction des rênes, &, cependant, retenu par la tenſion motivée de ces barrières fictives tracées du dehors ſur le dedans, enlève la jambe 2, légére des 6 qui lui ſont aſſeſtés, & lui fait chevaler à ſon tour la jambe 1. Quant à la jambe 3, également débarraſſée des 6 qu'elle a coutume de ſupporter, obligée d'ailleurs de céder à la puiſſance directe de la rêne du dedans, elle va juſqu'au fond de l'angle où le cheval la poſe au-deſſus de la jambe 4. L'arrière-main entrée ſeule dans le coin à gauche avec la jambe 3, travaillons à l'en faire ſortir avec la jambe 4. Or, la même combinaiſon des rênes, c'eſt-à-dire, la rêne du dehors tendue de nouveau ſur l'épaule gauche du cheval, & la rêne du dedans maintenue directe à la cuiſſe du cavalier, ne laiſſent les 24 de la maſſe ſur les jambes 2 & 3, dernières miſes en action, que le temps qu'il faut à la jambe 1 pour qu'elle pivote ſur le talon, & à la jambe 4 pour qu'elle forme le pas qui l'amène dans la nouvelle piſte par-deſſus la jambe 3. Ces deux jambes tranſverſales poſées, l'une preſqu'à la même place qu'elle a quittée, l'autre miſe dehors du coin, le cheval ne peut obéir à la puiſſance relative des rênes & des jambes égales de ſon cavalier, qu'en détachant d'abord la jambe 2, qu'il avance une ſeconde fois au-deſſus de la jambe 1 : enſuite il entre tout-à-fait dans la nouvelle piſte, après avoir retiré la jambe 3 de deſſous la jambe 4. Enfin ; au moyen du ſecond mouvement circulaire de la rêne du dedans, la jambe 1 renouvelle le pas de l'épaule en dedans, où la jambe 4 lui ſuccéde comme auparavant. Je prie mon lecteur d'obſerver, en premier lieu, dans le chevaler oblique des jambes 2, 3 & 4, que, ſi la jambe de devant du dehors paſſe ſtrictement au-deſſus de celle du dedans, tandis que les deux jambes de derrière embraſſent alternativement autant de terrein que leur extenſion le permet, ſavoir la jambe 3, afin d'aller réellement prendre poſſeſſion du coin ouvert à gauche, & la jambe 4, afin d'en ſortir, c'eſt qu'en raiſon de leur retenue, les rênes ont une action plus abſolue ſur les hanches que ſur les épaules. Secondement, qu'à tel air que ce ſoit, les rênes ſont combinées de manière que celle qui travaille, ou comme préparatoire, ou comme obligatoire, ou ſimplement comme conſervatoire, agit toujours, par preſſion, ſur des parties que le cheval bombe ; témoin le paſſage du coin à gauche, d'où l'élève ſort, & dont la préparation n'eſt pas plutôt entamée par la preſſion de la rêne du dedans, que ce ſont les preſſions réitérées de la rêne du dehors qui font pivoter les épaules, pendant que l'écart de la rêne du dedans pouſſe les hanches. Or, dans la circonſtance préſente, vu la tournure demi circulaire qu'exige la figure de l'épaule en dedans, l'écart de la rêne du dedans équivaut bien certainement, pour l'arrière-main, à la preſſion de la rêne du dehors, pour l'avant-main.

Premier Changement de main de gauche à droite.

Les deux changements de main, qui diviſent la leçon de l'épaule en dedans, ſont de la plus facile exécution, puiſque, d'après la poſition du cheval, les épaules, déja ſorties de la piſte, ſe préſentent d'elles-mêmes à chaque diagonale. Ainſi, le projet formé de changer de main pour la première fois, évolution qui ſe trace de gauche à droite, on n'a d'autre ſoin que d'attendre le moment où le cheval, appuyé ſur les jambes 1 & 4, répond, & à la preſſion de la rêne du dehors, & au renouvellement de l'écart circulaire de la rêne du dedans : (l'élève n'a point oublié que cette ſeconde combinaiſon des rênes a pour but la conſommation de chaque pas de l'épaule en dedans, & qu'à la main où nous ſommes, ce ſont les jambes 2 & 3 qui les terminent) ; alors on marque un demi-arrêt. L'égalité qui ſuccéde dans la tenſion mutuelle des rênes, entraîne l'exacte répartition des 24 de la maſſe, enſorte que la preſſion des jambes égales du cavalier, ſuite ordinaire du ſoutien modéré de ſes deux mains, oblige le cheval de paſſer ſur la diagonale du premier changement de main de gauche à droite, qu'il traverſe droit d'épaules, de corps, de hanches, mais, conformément aux loix du travail, avec le pli ſur le dedans. L'évolution du premier changement de main, s'ouvrant à la leçon de l'épaule en dedans abſolument comme à celle du pas d'école, doit auſſi ſe fermer de la même manière. En conſéquence, je laiſſe mon élève opérer ſeul, juſqu'à ce que le cheval, ployé ſur le nouveau dedans, annonce qu'il eſt en état de recevoir telle impreſſion qu'on voudra lui communiquer. Quoiqu'il faille, à la rigueur, qu'auſſitôt la fermeture du changement de main, le cheval reparoiſſe l'épaule en dedans, cependant je conſeillerai toujours aux élèves d'attendre la ſortie du coin où la diagonale aboutit, afin d'avoir, aux deux mains, la certitude acquiſe d'entamer avec préciſion les temps d'une leçon intéreſſante à tous égards. Les choſes remiſes dans leur ordre, c'eſt-à-dire, notre élève exigeant actuellement les pas de l'épaule en dedans, au moyen des preſſions de la rêne gauche, & le cheval marchant à cet air avec le chevaler de la jambe 2, le jeu ſucceſſif de la jambe 3, l'écart de la jambe 1, ſuivi du port tranſverſal de la jambe 4, on doit ſe préparer au paſſage excluſif de l'arrière-main dans le premier coin qu'on va trouver à droite.

Digitized by Google

Prendre un coin qui ſe préſente à droite, & ſecond changement de main de droite à gauche.

La priſe des angles ouverts à droite, ainſi que le ſecond changement de main de droite à gauche, ne pouvant émaner que des cauſes qui produiſent les mêmes évolutions à gauche, & de gauche à droite, je renvoie mes lecteurs aux deux ſections précédentes, tant pour la méthode à ſuivre, que pour la décompoſition des rênes, & l'analyſe de leurs effets.

L'arrêt.

Comme on ne peut déterminer aiſément un cheval aux leçons du travail, qu'après l'avoir préparé ſur le droit, de même il ne faut penſer à marquer l'arrêt de tel air que ce ſoit, qu'après avoir remis le cheval dans ſa première direction. Or, conformément à la tournure demi-circulaire de l'épaule en dedans, les deux conditions préliminaires de l'arrêt doivent être la rentrée de l'avant-main, & la deſtruction du pli. Ainſi l'élève indique qu'il va finir la repriſe, lorſqu'avec la preſſion réitérée de la rêne du dedans, & l'écart ſecondaire de la rêne du dehors, il repouſſe les épaules du cheval devant les hanches. Il replace enſuite ſes deux mains à la même hauteur, afin d'anéantir le pli. Bref, pour s'aſſurer que la répartition des 12 de chaque colonne des vertèbres eſt exactement faite ſur les quatre jambes du cheval, il le mène encore quelques pas abſolument droit, & finalement il lui demande l'arrêt de la manière dont on a coutume de clorre toutes les leçons, tant des allures que des airs.

Poſition du cavalier pendant la leçon de l'épaule en dedans.

Sans avoir fait une étude bien particulière des loix du mouvement, on ſait cependant que l'aplomb de tout corps mobile eſt le réſultat du rapport proportionnel entre l'élan du centre & le jet de la baſe. Je ne préſume pas qu'il faille une connoiſſance plus étendue, pour appercevoir qu'un corps ſupporté, qui n'a conſéquemment d'autre appui que la baſe du corps qui le ſupporte, doit, par cette raiſon même combiner ſon centre de façon qu'il ſuive conſtamment la direction de celui ſur lequel il ſe trouve perpendiculairement aſſis. Outre les preuves écrites dans les précédentes leçons, celle de l'épaule en dedans, où le cheval ſe meut inverſement du dedans ſur le dehors, en fournit une irréſiſtible. En effet, comment les élèves auroient-ils la poſſibilité de conſerver la perpendiculaire du haut de leur corps, & ſur-tout d'entretenir l'action du cheval avec les preſſions de leurs jambes toujours égales, s'ils n'avoient pas l'attention de s'étendre un peu ſur le dehors? Qu'on ſupprime cette précaution, auſſitôt à chaque pas du cheval, dont l'avant-main ſorti de la piſte retourne ſur le dehors, l'aſſiette du milieu du corps reſte inévitablement ſur le dedans. Quelle peut être alors la reſſource du cavalier chancelant? Celle de ſe raccrocher au centre du cheval qui lui échappe, & ſi les efforts qu'il fait, en milirant avec la jambe du dehors, ne parviennent pas à détruire entièrement l'aplomb du cheval, toujours eſt-il qu'ils gênent évidemment le jeu des jambes du dedans, chargées à contre-ſens d'un poids qui devroit porter ſur les jambes du dehors, puiſque le cheval deſtine actuellement ces dernières à lui ſervir de points d'appui. Travaillez vos chevaux avec des rênes pouſſantes, afin d'alléger ſpécialement les jambes que vous deſirez mettre en action: peſez en même temps que vos chevaux ſur les jambes que vous leur indiquez pour ſupport: voila les deux principes fondamentaux de l'équitation, & les ſeuls moyens d'obtenir des évolutions, dont le brillant annonce la ſolidité; car jamais on n'exécute agréablement que ce qu'on entreprend ſûrement.

Seconde façon de mener le cheval à l'épaule en dedans, les rênes réunies dans la main du dehors, en s'aidant de la main du dedans.

Si j'ai conſeillé d'attendre, pour mener de cette façon au pas d'école, qu'on fût réellement confirmé dans la première, à plus forte raiſon renouvellerai-je le même conſeil à la leçon de l'épaule en dedans, où les temps de main, ſans être plus nombreux, ſont plus compliqués. Je ſuppoſe donc mon élève en état d'échanger la valeur des moyens que cette ſeconde methode raccourcit, contre la preſteſſe & le fini de leur execution. Alors je le vois revenir les rênes réunies dans la main du dehors, & n'employer la main droite, actuelle du dedans, qu'à ſeconder le travail du petit doigt de la main gauche, ſoit afin de raſſembler le cheval, ſoit afin de le ployer. Ce n'eſt qu'après avoir pleinement ſatisfait aux quatre conditions préparatoires à l'air qu'il médite, qui ſont, mettre le cheval dans la main, l'aſſeoir ſur les hanches, lui donner le pli ſur le dedans, patienter juſqu'à la ſortie d'un coin, qu'il détermine l'avant-main à quitter la piſte, au moyen de l'écart circulaire de la rêne du dedans, que la main droite éloigne de l'épaule du cheval, pendant que le petit doigt gauche articule les preſſions motivées de la rêne du dehors. Le bipède de devant placé ſur le dedans, on n'a pas un moment à perdre pour entamer la marche avec le chevalet de la jambe 1 & le port tranſverſal de la jambe 4; l'une en raiſon du rapprochement circulaire de la rêne du dedans toujours au pouvoir de la main droite: l'autre en vertu de l'écart de la rêne du dehors vibrée deſſous le petit doigt de la main gauche. On fait ſuivre l'enlever oblique des jambes 2 & 3 par le renouvellement des procédés qui trecent l'eſquiſſe de l'épaule en dedans: preſſion de la rêne du dehors, écart de la rêne du dedans.

Prendre un coin qui ſe préſente à gauche.

Quelque obéiſſant que ſoit un cheval, il eſt encore

Digitized by Google

encore à propos de renouveller son attention avant que de lui demander une évolution nouvelle. Ainsi, lorsque le temps approche de prendre le premier coin qui se présente à gauche, on doit marquer un demi-arrêt, afin de répartir ensuite, d'une manière certaine, les 24 de la masse sur les jambes 1 & 4, en ramenant la rêne du dehors près de l'épaule gauche du cheval, & laissant la rêne du dedans à la distance du premier écart circulaire de la main droite. Le résultat de cette double combinaison des rênes produit, comme aux deux mains séparées, le fixer de la jambe 1, l'écart de la jambe 4, le demi-chevaler de la jambe 2, & l'entrée dans le coin avec la jambe 3. La même position des mains, aidée toutefois par la pression des jambes égales du cavalier, donne en second lieu, le pivotement de la jambe 1, la sortie du coin avec la jambe 4, la répétition du demi-chevaler de la jambe 2, & l'enlever transversal de la jambe 3. Aussitôt le passage exclusif de l'arrière-main, ce sont les temps de rênes ci devant enseignés qui reprennent l'avant-main en marche par le port de la jambe 1.

Premier changement de main de gauche à droite.

Depuis que nous travaillons l'épaule en dedans, on a dû remarquer que les diverses évolutions de la piste des coins & des changements de main n'avoient aucunes difficultés, à cette leçon, pour quiconque faisissoit adroitement le repos à terre des jambes de devant du dedans & de derrière du dehors. On vient d'éprouver que ce temps est notamment le seul favorable aux changements de main, puisqu'un demi-arrêt des deux rênes séparées, en fixant le bipède de devant placé sur le dedans, suspend la marche des épaules du cheval positivement en face de la diagonale que la pression des jambes égales du cavalier lui fait ensuite traverser. L'élève obtiendra la même réussite, les rênes réunies dans la main du dehors, s'il attend patiemment, pour demander le premier changement de gauche à droite, que la seconde combinaison des rênes, c'est-à-dire, la pression de la rêne gauche & l'écart de la rêne droite, commande l'enlever transversal des jambes 2 & 3. Alors le demi-arrêt charge également les quatre jambes, en sorte que, d'après le calcul alternant des deux bipèdes, & d'ailleurs en raison du pli conservé sur le dedans, le cheval entame indispensablement la diagonale par les jambes 1 & 4. Aussitôt que les épaules du cheval sont entrées dans la nouvelle piste, on exécute la transposition des rênes, que la main droite reçoit de la gauche, comme la première leçon l'enseigne. L'élève n'ignore, ni les circonstances qui caractérisent la fermeture des changements de main, ni les procédés qui leur sont particulièrement analogues : il sait encore combien il est intéressant, malgré l'usage contraire, d'attendre la sortie du coin où on touche, avant que de reprendre, & la tournure, & la marche de l'épaule en dedans. En un mot il se rappelle que la combinaison de cet air suit actuellement le jeu de l'index de la main droite, qui gouverne la rêne du dehors, & sort de dessous la main gauche, qui dispose de la rêne du dedans ; en conséquence, je le laisse aller seul trouver le premier coin qui se présente à droite.

Prendre un coin qui se présente à droite, & second changement de main de droite à gauche.

Après avoir conduit, pour ainsi dire, les mains de mon élève, lorsqu'il tenoit les rênes séparées ; après l'avoir suivi pas à pas jusqu'au premier changement de main, dans la seconde façon de mener à l'épaule en dedans, j'ai la présomption de croire mes conseils superflus, tant pour le passage des coins ouverts à droite, que pour revenir de droite à gauche, à travers la diagonale du second changement de main.

L'Arrêt.

La section particulière à l'arrêt ne peut pas avoir plus d'étendue, puisque, de telle manière qu'on mène, les préparatifs doivent être les mêmes. En effet, que les rênes soient dirigées du dedans sur le dehors, par une ou par deux mains, leurs puissances obligent toujours le cheval de rentrer son avant-main dans la piste. C'est ensuite à l'abandon total de la rêne droite qu'on doit le déploiement du cheval, conséquemment la répartition égale des masses : répartition qui s'opère, & dont on s'assure pendant les derniers pas qu'on lui permet de former sur le droit, avant que de le fixer en place.

Troisième façon de mener un cheval à l'épaule en dedans, de la seule main gauche.

Le système de l'équitation, démontré par le calcul des rênes, a pour principe général les pressions motivées des jambes égales du cavalier, en ce qu'elles excitent l'action du cheval, & pour causes particulières les positions variées des mains, qui ne conduisent qu'autant qu'elles ont l'art de modifier à propos cette même action. Il est donc évident que la conduite du cheval augmente en difficultés, à mesure qu'on resserre dans une seule main les agents de sa direction. Or, pour aider l'élève à réparer cette disette de moyens par la précision de ceux qui lui restent, je vais tracer ici l'échelle graduée des différents effets de chaque rêne, ainsi que des temps de main qui les occasionnent. En se représentant les quatre divisions mobiles du cheval, qui sont la tête, l'épaule, le corps, la hanche, on se rappellera qu'une rêne tendue sur elle même amène la tête : que la même rêne pressée contre l'épaule chasse cette seconde division ; que le corps fléchit sous une rêne écartée : enfin qu'une rêne, qui passe de l'écart au soutien, repousse la hanche. Conséquemment on sait, d'après expérience faite dans la leçon du pas d'école, que le pli à droite si it l'arrondissement de la main, parce que ce temps produit la tension de la rêne droite, comme le pli à

Digitized by Google

gauche émane du cambrer de la main qui tend la rêne gauche. On fait encore que les épaules cèdent à l'approche de la main arrondie ou cambrée, parce que la pression succède alors à la tension. On fait aussi que le corps creuse, lorsque la main écarte une rêne déjà tendue par l'arrondissement ou le cambrer. Finalement on fait que la même rêne, d'abord tendue, quelle qu'en soit la cause, puis écartée, qui devient ensuite soutenue, détruit, à la volonté du cavalier, les points d'appui des hanches du cheval. D'où il résulte que, si l'arrondissement communique à la main le pouvoir qu'elle exerce sur toutes les parties droites du cheval, c'est la cambrure qui lui donne prise sur les parties gauches. Appliquons ces principes à la leçon de l'épaule en dedans, & que la seule main gauche dirige les huit effets des rênes, dont nous connoissons la valeur, avec tant de justesse, que le cheval imagine encore être soumis aux impulsions plus énergiques des deux mains séparées.

Avant que de passer dans la carrière, on a soin de vérifier si la main gauche est placée de manière que les rênes soient également tendues dessous les deux derniers doigts qui les commandent. Aussitôt cet examen, on entre le cheval assez rassemblé pour le voir successivement venir dans la main, & le sentir se mettre sur les hanches. On remplit ensuite la dernière condition du travail, en ployant le cheval avec l'arrondissement de la main. Il y auroit un peu de présomption à négliger l'avantage qu'on retire de l'évolution du coin. Mais, lorsque les hanches ont remplacé les épaules dans l'un des angles ouverts à gauche, c'est alors qu'il faut porter la main arrondie sur le dedans, afin d'obtenir les 2 temps du premier écart circulaire de la rêne droite, & de la pression de la rêne gauche, qui procurent la sortie des épaules, que le cheval chasse presque ensemble dehors de la piste. Le bipède de devant une fois placé sur le dedans, on reporte sur le dehors la main toujours arrondie, & modérément soutenue vers le corps. Cette double précaution, en donnant le second mouvement circulaire, assure la pression de la rêne droite ramenée sur l'épaule du dedans, & produit en même temps l'écart secondaire de la rêne gauche, d'où provient le chevaler de la jambe 1, & le port transversal de la jambe 4. Après avoir fait exécuter au cheval la moitié du premier pas de l'épaule en dedans, rien de plus aisé que de le lui faire achever, puisque les temps de main essentiels à la consommation de ce premier pas sont absolument les mêmes que ceux qui le préparent à l'entamer. Ainsi la main arrondie reportée sur le dedans suffit, & pour demander le jeu successif des jambes transversales 2 & 3, & pour disposer le cheval à réitérer l'enlever obligue de celles 1 & 4.

Prendre un coin qui se présente à gauche.

Les épaules du cheval sont-elles en face du premier coin qu'on rencontre à gauche, le cavalier fixe sa main arrondie, dans l'instant où, déjà portée sur le dedans, elle commande l'enlever des jambes 2 & 3. Des-lors l'impulsion de la rêne gauche entretenue sur l'épaule du dehors, & l'écart de la rêne droite laissée directe à la hanche du dedans, conservent la répartition des 24 de la masse, supportés par les jambes 1 & 4. Enforte qu'avec la seule attention de toujours pousser la main arrondie sur le dedans, à mesure que le cheval pousse sa croupe sur le dehors, non-seulement on fait entrer l'arrière main dans les angles ouverts à gauche, mais encore on l'en fait sortir.

Premier Changement de main de gauche à droite.

Il n'est pas plus difficile de changer de main à cette troisième façon de travailler l'épaule en dedans qu'aux deux précédentes. Lorsqu'on desire entamer le premier changement de gauche à droite, on doit également attendre que le cheval apporte à terre les jambes 2 & 3, qui consomment chaque pas de cet air. Alors, vu la situation avantageuse des deux épaules tournées vers la diagonale, si le demi arrêt suit à point nommé la position que vient de prendre le cheval, on l'oblige de traverser la carrière droit d'épaules, de corps & de hanches, mais on a grand soin de l'entretenir ployé sur le dedans, en laissant subsister l'arrondissement de la main, jusqu'à ce que les épaules soient entrées dans la piste qu'on va chercher. Quant à la clôture des changements de main, l'élève fait que ces évolutions ouvertes sur le droit, doivent se fermer de même. En conséquence, il descend la main arrondie pour la remonter cambrée. Comme on a vu, qu'avant de reprendre la combinaison de l'épaule en dedans, il est prudent de faire passer le cheval, ployé à gauche, dans un angle à droite, on se conforme aux règles écrites dans la leçon du pas d'école pour la prise des coins à droite. Aussitôt la sortie du coin, il faut que la main cambrée travaille à placer les épaules du cheval sur le nouveau dedans, afin de lui faire ensuite renouveller de gauche à droite, les pas caractéristiques de l'épaule en dedans, par un calcul des rênes, égal à celui qui les lui faisoit exécuter de droite à gauche, & avec autant de précision qu'il les figuroit dessous la main arrondie.

Prendre un coin qui se présente à droite, & second changement de main de droite à gauche.

Le passage exclusif de l'arrière-main dans les angles actuellement ouverts à droite, ainsi que l'évolution du second changement de main de droite à gauche, s'opèrent avec la main cambrée, d'après les mêmes procédés qui font précédemment réussir la main arrondie.

L'Arrêt.

Il faudroit un entier oubli des deux conditions préliminaires à l'arrêt qui doit clorre la leçon de l'épaule en dedans, pour en interrompre brusque-

Digitized by Google

ment la marche. Mais les épaules du cheval rentrées dans la piſte où les hanches travaillent encore ; mais, le pli totalement effacé, la main redreſſée peut alors valablement marquer un arrêt, que le cheval remis d'aplomb ſur ſes quatre baſes, peut former en toute aſſurance.

De la Hanche, ou des deux Bouts en dedans.

Lorſqu'on débute dans la carrière du travail par le pas d'école, rien n'annonce qu'il exiſte un air de manège où le cheval ſoit obligé de marcher autrement que ſur le droit. Mais, au ſortir de l'épaule en dedans, comment pourroit-on trouver injuſte celui qui douteroit de la ſolidité d'une méthode, dont les principes propres à diriger l'avant-main du cheval, ſeroient inſuffiſants pour maîtriſer ſon arrière-main ? Le troiſième air terre-à-terre, que j'intitule la hanche en dedans, quoiqu'il ſoit plus connu ſous le titre des deux bouts en dedans, diſſipe tous les ſoupçons, nés & à naître. En effet, cette leçon, la plus épineuſe de celles qui compoſent le travail, applanit les difficultés éparſes dans l'exécution des airs de la première claſſe, & facilite ſinguliérement l'intelligence de ceux compris dans les deux dernières.

Ce que c'eſt que la Hanche, ou les deux Bouts en dedans.

Le deſſin de la hanche, autrement des deux bouts en dedans, préſente le cheval avec la tête & la croupe en dehors de la piſte, ce qui donne à la totalité de ſon corps la figure d'un demi-cercle ouvert ſur le dedans. La marche particulière au même air, veut que les deux jambes de devant jouent parallèlement dans le milieu de la piſte ; que la jambe de derrière du dedans chemine plus ſur ce côté que celle de derrière du dehors, dont les pas doivent ſeulement s'imprimer ſur la crête de la piſte. La conformité qu'on eſt à portée de remarquer, d'une part entre la préparation de l'arrière-main, l'action du bipède de derrière d'un cheval répartit la hanche en dedans ; de l'autre part entre les mêmes conditions analogues, ſoit à la poſition de l'avant-main, ſoit au marcher du bipède de devant d'un cheval combiné l'épaule en dedans, ne peut échapper aux élèves qui paſſent de la ſeconde à la troiſième leçon du travail. La reſſemblance eſt ſi frapante que, ſans le pli qui juſtifie le nom des deux bouts en dedans, on ne pourroit pas appeller cette dernière combinaiſon autrement que la hanche en dedans. Comme notre élève a la mémoire toute récente des points d'appui créateurs de l'épaule en dedans, & qu'il peut en appliquer la répartition, quoiqu'inverſe, à la formation des pas de la hanche en dedans, je vais tout de ſuite donner la maniere de mettre un cheval à ce troiſième air terre à terre.

Comment on met un Cheval la hanche, ou les deux bouts en dedans.

Si la ſection précédente nous montre un rapport extérieur entre l'avant-main du cheval mis à l'épaule en dedans, & l'arrière-main du cheval qui travaille la hanche en dedans, elle nous avertit, en même temps, que ce produit apparent émane, pour l'une de ces circonſtances, du contraſte intérieur de la répartition des maſſes faites pour l'autre : contraſte que la marche comparée de ces deux airs met dans le plus grand jour. En effet, le bipède de derrière ne peut actuellement ſuivre la route que le bipède de devant lui frayoit auparavant en dehors de la piſte, qu'autant que la jambe de derrière du dehors chevale celle du dedans, comme faiſoit, à l'air d'où l'on ſort, la jambe de devant du dedans, en s'avançant par-deſſus celle du dehors. Ainſi, puiſque, par eſſence, l'air qu'on entame eſt abſolument l'inverſe de l'air qu'on quitte, il faut donc employer des temps de main oppoſés, ou étrangers à l'épaule en dedans, chaque fois qu'on veut avoir la hanche en dedans. Or, quels ont été les temps conſeillés pour la ſeconde leçon ? On ſe rappelle que les preſſions récidivées de la rêne du dehors, & l'écart de la rêne du dedans ont donné la préparation. L'action eſt venue de la preſſion de la rêne du dedans, aidée par l'écart de la rêne du dehors. Conſéquemment, les temps propres à la troiſième leçon ſeront, quant à la préparation, la preſſion modérée de la rêne du dedans, ſuivie du ſoutien très-marqué de la rêne du dehors, & on complétera l'action avec la preſſion de la rêne du dehors, calculée ſur l'écart de la rêne du dedans.

Malgré la pratique réfléchie des deux premières leçons du travail, au moyen de la nouvelle combinaiſon de celle qu'on médite, ſur-tout eu égard à la maniere variée dont on opère les changements de main, je ne me diſpenſerai pas encore d'entrer dans le détail des trois différentes façons de mener un cheval, la hanche ou les deux bouts en dedans. Je préviens auſſi qu'on va retrouver les numéros repréſentatifs, tant du poids total ou partiel de la maſſe, que des quatre jambes qui la ſupportent.

Première façon de mener un Cheval, la hanche ou les deux bouts en dedans, les rênes ſéparées.

Avant que de ſe livrer à l'exécution de tel air de manège que ce ſoit, on ſait qu'il faut prendre certaines précautions, dont les unes ſont communes à toutes les leçons du travail, tandis que les autres n'ont de relation qu'avec l'air qu'on exige. Témoins les deux précédentes leçons qu'on entame de même ſur le droit, quoiqu'ayant enſuite une marche bien différente, afin d'être également aſſuré d'aſſeoir le cheval préalablement venu dans la main, & de le ployer ſur le dedans. Ces trois conditions préparatoires, ſeront encore les préliminaires de la hanche, ou des deux bouts en dedans. Mais, toujours en raiſon d'un calcul inverſe à celui de l'épaule en dedans, au lieu d'attendre la ſortie d'un angle, comme je l'ai ci devant conſeillé, on profite ici de l'entrée dans le coin. Alors la preſſion de la rêne du dedans, ajoutée à la tenſion de la

Digitized by Google

même rêne, en assujettissant les 12 de l'avant-main, inclinés déjà sur la jambe 2, qui, dans la circonstance actuelle est celle de devant du dehors, indique la répartition oblique des 12 de l'arrière-main qui passent sur la jambe 3, ensorte que le soutien subséquent de la rêne du dehors fixe à terre cette jambe de derrière du dedans, pour qu'elle serve de pivot à la jambe 4 pendant qu'elle avance, de gauche à droite, sur la crête de la piste. Aussi-tôt que les deux temps de la rêne droite pressée sur l'épaule du cheval, & de la rêne gauche soutenue à la hauteur de la hanche du cavalier, ont ébranlé les jambes 1 & 4, on fait promptement succéder les deux temps opposés de la rêne gauche pressée, & de la rêne droite écartée; & le cheval, qui pose la jambe 2 dans le milieu de la piste à côté de la jambe 1, retire la jambe 3 de dessous sa voisine pour l'apporter sur le dedans, & la mettre en dehors de la piste positivement à la place qu'occupoit la jambe 1 pendant la combinaison de l'épaule en dedans. Tels sont les procédés qui dessinent un cheval, la hanche ou les deux bouts en dedans, & telle est la manière dont le cheval est obligé de marcher pour entretenir à la fois la tête & la croupe placées sur le dedans.

Autant j'ai cru devoir approfondir les deux premiers airs du travail, autant j'estime devoir abréger l'analyse du troisième. En effet, je regarde comme très-suffisant de répéter à mes lecteurs, instruits des causes productrices de l'épaule en dedans, que nous opérons à présent par les contraires, & pour la préparation, & pour l'action de la hanche, ou des deux bouts en dedans, sans décomposer encore le jeu transversal des quatre jambes du cheval, & peser minutieusement les quantités qui les chargent alternativement au gré du cavalier. Il ne me reste donc plus, jusqu'à ce que l'élève soit auprès du premier angle qu'il va rencontrer à gauche, qu'à lui recommander de faire correspondre les pressions de ses jambes toujours égales avec le travail de ses mains, afin que la colonne de derrière ma'ntenue dessous le centre, en faciliant l'exécution du cheval, écarte même l'idée d'une désobéissance.

Prendre un coin qui se présente à gauche.

L'inversion observée entre l'épaule & la hanche en dedans auroit été gauchement apperçue, mal digérée, seroit établie sans fondement, & dénuée de preuves satisfaisantes, si toutes les évolutions de ces deux airs ne se retiennoient pas de la même opposition. L'élève vient d'éprouver, dans la précédente leçon, combien la prise des coins est épineuse, tandis que les changements de main n'offrent aucunes difficultés. Il doit donc espérer de passer actuellement les angles avec la plus grande aisance, & s'attendre, en revanche, que les deux changements de main exigeront toute son attention. Mais, malgré la facilité dont nous nous flattons, réservons la nôtre pour le premier coin qui se présente à gauche.

La regle, au manège, étant de permettre l'entrée dans les coins aux seules jambes qui fraient la piste, & le cheval, esquissé la hanche en dedans, ne laissant au milieu de cette piste que les deux jambes de devant, puisque celles de derrière cheminent plus ou moins sur le dedans, il en résulte qu'il doit suffire de renouveller les deux temps de main préparatoires de l'air qu'on exécute, qui font la pression modérée de la rêne du dedans, & le soutien très-marqué de la rêne du dehors, pour que les épaules entrent seules dans le coin ouvert à gauche. D'après ces deux temps de main, dont le premier commande la répartition des masses de la colonne de devant sur la jambe 3, conséquemment engage le cheval, balancé de droite à gauche, à porter la jambe 1 jusqu'au fond du coin; pendant que le second charge obliquement la jambe 3 du volume de la colonne de derrière, ce qui détermine le placement transversal de la jambe 4 en face du point saillant de l'angle, il faut opérer la sortie du coin à gauche, encore avec les seules épaules. Or, on obtient la réussite, en employant la pression de la rêne du dehors, immédiatement suivie du soutien un peu senti de la même rêne: soutien de la rêne gauche, qu'on substitue, cette fois, à l'écart de la rêne droite, qui n'a, pour le moment, que la fonction d'entretenir le pli, dans la vue de repousser victorieusement le cheval incliné de gauche à droite. Alors la jambe 1, qui supporte à son tour la totalité des 12 de l'avant-main, souffre que la jambe 2 s'avance au-dessus d'elle, & vienne se mettre la première dans la nouvelle piste qu'on va chercher à droite. Quant à la jambe 3, constamment chargée des 12 de l'arrière-main, tous les efforts se réduisent à tourner seulement sur elle-même. Au moyen du jeu transversal des jambes 2 & 3, les épaules du cheval se trouvent directes à la nouvelle piste qu'il va parcourir de gauche à droite: ensorte que les deux temps, ci devant conseillés, de la rêne du dedans modérément pressée sur l'épaule droite du cheval, & du soutien de la rêne du dehors élevée au niveau de la hanche gauche du cavalier, font reprendre la marche analogue à l'air qu'on figure. Ainsi le cheval attentif aux impulsions que son conducteur fait lui communiquer, retire d'abord la jambe 1 de dessous la jambe 2, & l'apporte à côté d'elle au milieu de la nouvelle piste qu'il entame. Vient ensuite le renouvellement du chevaler oblique de la jambe 4, qui reprend son premier poste en dehors de la piste. Bref, on voit le cheval achever le pas de la hanche, ou des deux bouts, en dedans, avec l'enlever successif des jambes 2 & 3 posées, l'une dans la piste même d'où l'autre s'éloigne.

Des changements de main exécutés sur deux pistes.

Il étoit dans l'ordre que la découverte des quatre

Digitized by Google

divisions mobiles du cheval fit imaginer quatre différents airs de manège, qui mirent ces portions mouvantes, pour ainsi dire, en détail dans la main du cavalier. L'élève en connoît déjà trois; le pas d'école, dont l'empire se borne au pli : l'épaule en dedans, qui maîtrise l'avant-main entier : la hanche, autrement les deux bouts en dedans, avec lesquels on gouverne despotiquement l'arrière-main. Reste à prendre connoissance d'une quatrième manière de tendre les ressorts du cheval, qui l'excite à conduire diagonalement chacun de ses bipèdes, qu'on voit alors frayer deux pistes très distinctes. Considérée seulement comme air de manège, cette dernière façon de marcher peut paroître extraordinaire; mais la bizarrerie qu'on se croit en droit de lui reprocher disparoît, aussi-tôt qu'on se rappelle qu'il est de règle stricte, en équitation, de tellement entretenir la combinaison constitutive de chaque leçon, que les évolutions qui leur sont propres, loin d'en altérer le caractère primitif, doivent toutes en émaner. Or, où seroit la possibilité de conserver au cheval la figure demi-circulaire que lui donnent, & la tête & la hanche en dedans, si les changements de main de la troisième leçon du travail avoient encore lieu sur une seule piste, comme aux précédentes? Aussi ne se permet-on jamais de diviser ce troisième air terre-à-terre autrement que par le jeu des deux bipèdes conjointement dirigés sur un plan diagonal. Lorsque j'adapte les changements de main exécutés sur deux pistes à l'air de la hanche, ou des deux bouts en dedans, je ne prétends pas en priver les autres airs de manège. Cependant j'observe que, conformément à la règle générale ci-dessus rapportée de tirer les différentes évolutions du fond même de chaque leçon, celle de l'épaule en dedans est évidemment la seule avec laquelle la marche sur deux pistes soit incompatible : incompatibilité qui met la dernière main à l'opposition intrinsèque toujours existante entre l'épaule & la hanche en dedans.

Du Changement de main exécuté sur deux pistes.

On dit qu'un cheval change de main sur 2 pistes, lorsqu'au lieu d'entrer droit d'épaules, de corps, de hanches, dans chaque ligne oblique qui divise la carrière, il s'y présente de profil, enforte que le corps glisse sur la diagonale; que les épaules passent au-dessus, & que les hanches restent au-dessous. Il faut donc, pour avoir un changement de main sur deux pistes, exécuté selon toutes les règles de l'équitation, que le cheval, ployé sur le dedans, entame l'évolution par le chevaler de la jambe de devant du dehors, & qu'il l'achève avec une enjambée pareille & proportionnelle de celle de derrière du dehors, afin que le jeu des jambes 3 & 4 imite parfaitement l'action des jambes 1 & 2.

Comment on exécute un Changement de main sur deux pistes.

Rapprochons les deux circonstances essentielles au changement de main exécuté sur deux pistes, & nous appercevrons que cette évolution dépend uniquement de l'adresse avec laquelle on répart les 12 de chaque colonne vertébrale sur les deux jambes du dedans, à mesure qu'on veut avoir le chevaler successif des deux jambes du dehors. Ainsi, le pli donné par la tension de la rêne du dedans, ce sera d'abord à la pression de la rêne du dehors, non-seulement qu'on sera redevable de la répartition des 12 de l'avant-main sur la jambe de devant du dedans, mais la puissance pulsative de la même rêne déterminera les 12 de l'arrière-main à charger la jambe de derrière du dehors : première opération des deux rênes, qui engage la jambe de devant du dehors à chevaler celle du dedans, & d'où résulte aussi-tôt l'écart transversal de la jambe de derrière du dedans. Ce feront ensuite, & la pression légère de la rêne du dedans, & le soutien un peu marqué de la rêne du dehors, qui, produisant la contre-position des 24 de la masse, actuellement étayés par les jambes de devant du dehors & de derrière du dedans, qui, dis-je, favoriseront autant l'écart de la jambe de devant du dedans, que le passage imitatif de la jambe de derrière du dehors.

Des contre-changements de main exécutés sur deux pistes.

La tournure demi-circulaire que le cheval combiné, la hanche ou les deux bouts en dedans, est obligé de se donner, reconnue très-analogue à l'exécution des changements de main sur deux pistes, on ne doit pas trouver étonnant que le troisième air terre-à-terre réunisse les variétés successivement imaginées, & pour rendre le travail plus intéressant, & pour faire valoir la précision du cavalier, & pour faire admirer l'obéissance du cheval. Tels sont les contre-changements de main; les renversements d'épaule; les voltes, toutes variantes du changement de main sur deux pistes, qui portent le même caractère d'exécution, & dont je vais rendre compte avant que de reprendre le fil de notre leçon, dans la crainte que des digressions trop multipliées ne puissent distraire les lecteurs.

Ce que c'est qu'un contre-changement de main exécuté sur deux pistes.

Quelle que soit la manière dont on se décide à contre-changer de main, c'est toujours interrompre l'action d'un cheval qui traverse diagonalement la carrière par un changement de main, & l'obliger à revenir sur ses pas, en se servant de la même combinaison, comme s'il partoit de la piste où on avoit intention de le mener. Au moyen de quoi, l'évolution actuelle n'étant autre que la précédente, mais exécutée en sens contraire, le dedans prend la place du dehors, qui devient à son tour le dedans. En conséquence, lorsqu'on veut contre-changer de main sur deux pistes, sans enfreindre les loix du changement de main également sur

Digitized by Google

deux piſtes, on commence par déployer le cheval pour le reployer auſſitôt ſur le nouveau dedans, qui conſerve cette dénomination juſqu'à ce qu'on ait regagné la piſte d'où on eſt parti. Quant à l'enlever des quatre jambes du cheval, celle de devant & de derrière qu'on allégeoit avec ſoin comme jambes du dehors pendant le changement de main ſur deux piſtes, & ce, pour faciliter leur chevaler oblique, métamorphoſées en jambes du dedans, lors du contre changement de main auſſi ſur deux piſtes, & en cette dernière qualité, chargées des 12 de leur colonne, attendent à préſent, pour ſe mouvoir, qu'elles aient été primées par celles qui les ſecondoient avant l'interruption de la première évolution.

Comment on exécute un contre-changement de main ſur deux piſtes.

Puiſque les circonſtances du changement de main ſont encore les mêmes au contre-changement de main, on n'a donc aucune innovation à faire pour la nouvelle conduite du cheval. Ainſi la ſeule difficulté doit être de chercher un temps qui marque très-ſenſiblement le point de ſéparation entre ces deux évolutions. Or, de tous les temps de main dont nous connoiſſons la valeur, il n'en eſt aucun qui puiſſe, je ne dis pas remplacer, mais équivaloir au demi-arrêt. En effet, ſans le ſecours de ce temps intermédiaire, comment pouvoir faire précéder la ſeconde combinaiſon à donner au cheval par la deſtruction indiſpenſable de la première? D'ailleurs, n'eſt-ce pas au moment où le demi-arrêt efface le pli, que le dedans & le dehors diſparoiſſent? Alors, incertain de l'impulſion qu'il va recevoir, le cheval, abſolument ſur le droit, reſte un inſtant dans l'attente: inaction, toute momentanée qu'elle paroît, qu'il faut employer à redonner promptement le pli ſur le nouveau dedans, que le port de la tête du cheval établit par ſon ſeul fait. Du même temps on ramène ſur l'épaule du cheval la rêne nouvellement conſtituée du dehors, afin que la preſſion qu'elle produit excite le chevaler de la jambe de devant actuelle du dehors. Enfin, avec le ſoutien de la même rêne, on détermine le paſſage ſubſéquent & ſemblable de la jambe de derrière du dehors.

Des renverſements d'épaules exécutés ſur deux piſtes.

Le plus ingrat de tous les airs de manège qu'on puiſſe exiger ſur deux piſtes, celui qui réunit le plus de déſavantages pour le cheval, & dont l'exécution fait le moins d'honneur au cavalier, eſt, ſans contredit, le renverſement d'épaules. Auſſi doit-on preſque toujours ſe faire prier pour employer cette évolution, & encore ne jamais la demander au cheval, qu'après avoir captivé la bienveillance des ſpectateurs par un contre-changement de main exécuté ſelon toutes les régles de l'art.

Ce que c'eſt qu'un renverſement d'épaules exécuté ſur deux piſtes.

Je ſuis intimement convaincu que le renverſement d'épaules exécuté ſur deux piſtes ſeroit banni de toute école bien dirigée, ſans l'uſage dont il eſt pour atténuer la réſiſtance de quelques chevaux indociles, ainſi que je me propoſe de le démontrer dans l'art de dreſſer les chevaux. Il eſt conſtant que les élèves doivent regarder avec aſſez d'indifférence la combinaiſon de l'épaule renverſée, puiſqu'elle ne leur apprend rien de nouveau: je dis plus, au moyen du défagrément inévitable de coucher ſur le dehors le cheval qu'on mène les épaules renverſées, il ne ſeroit point du tout étonnant qu'on répugnât à demander ce genre de travail. En effet, qu'eſt-ce qu'un renverſement d'épaules exécuté ſur deux piſtes? ſinon un contre-changement de main auſſi ſur deux piſtes, pendant lequel on ne déploie pas le cheval. Or, on apperçoit aiſément que cette ſeule omiſſion ſuffit pour ternir le brillant du travail. Premièrement, en ce que le plan de la leçon, qui reſte dans le même état, laiſſe le dedans & le dehors tels qu'ils étoient lors du contre-changement de main ſur deux piſtes. Secondement, en ce que les jambes de devant & de derrière du dedans, par leur chevaler inverſe au pli, entraînent évidemment l'équilibre ſur le dehors; enſorte que, non-ſeulement les difficultés, qui donnent du relief au contre-changement de main ſur deux piſtes, s'évanouiſſent au renverſement d'épaules également ſur deux piſtes, pour faire place à la plus inſipide combinaiſon que l'équitation admette, mais encore, qu'en raiſon du pli conſervé, circonſtance qu'on fait être indicative de la répartition des 12 de l'avant-main inclinés ſur l'épaule oppoſée, on ne peut éviter au cheval, réellement porté du dedans ſur le dehors, une pente qui devient ſi préjudiciable à ſon aplomb. Ce n'eſt donc pas avec l'intention d'enſeigner un nouvel air de manège que j'entreprends la deſcription du renverſement d'épaules ſur deux piſtes, j'ai pour but de faire connoître une manière de calculer les maſſes du cheval; calcul qui n'a préciſément d'autre paſſe-port que le produit, ſi j'oſe le dire, rebrouſſé d'une combinaiſon inverſe.

Comment on exécute un renverſement d'épaules ſur deux piſtes.

Quelque peu d'eſtime que mérite le renverſement d'épaules, pris comme air de manège, cependant, puiſqu'en conſidération de ſon utilité future pour l'éducation du cheval, on le ſouffre encore dans les académies, il faut que notre élève, qui ne doit rien ignorer de ce qui concerne l'équitation, ſoit inſtruit de la méthode particulière à cette dernière évolution. En conſéquence, lorſqu'au lieu de contre-changer de main, on ſe détermine à retourner dans la piſte par un renverſement d'épaules, exécuté ſur deux piſtes, on emploie d'abord les

Digitized by Google

preſſions de la rêne du dedans à maintenir les 12 de l'avant-main ſur la jambe de devant du dehors, qui ſe ſoumet auſſitôt, quoique inverſement, au chevaler inattendu de la jambe de devant du dedans. L'arrière-main du cheval ſubit enſuite une répartition ſemblable, en vertu du ſoutien de la même rêne du dedans, dont la tenſion directe à la hanche commande auſſi le chevaler de la jambe de derrière du dedans qui paſſe par-deſſus celle du dehors. Pendant que la rêne du dedans, tout en ployant le cheval, pouſſe alternativement les deux jambes du dedans par-deſſus celles du dehors, de ſon côté la rêne du dehors s'occupe à recevoir les diviſions dont elle a coutume de diſpoſer, afin d'empêcher le cheval, déterminé par la ſeule rêne du dedans, d'être par trop couché ſur le dehors.

Premier changement de main de gauche à droite, exécuté ſur deux piſtes, coupé par un contre-changement de main également exécuté ſur deux piſtes: repris enſuite, & interrompu par un renverſement d'épaules encore exécuté ſur deux piſtes; enfin entamé par une volte, ou bien une demi-volte, ou fermé par un quart de volte.

Malgré les digreſſions qui coupent la leçon de la hanche, autrement les deux bouts en dedans, je me vois encore obligé d'en retarder la ſuite par une dernière remarque, qui me paroît d'autant plus intéreſſante qu'elle eſt applicable, non-ſeulement à touts les airs de manège d'une ou de deux piſtes, mais même qu'elle a rapport aux diverſes allures qu'on demande au cheval. Cette obſervation eſſentielle a pour but de rappeller aux élèves le conſeil, précédemment donné dans pluſieurs autres occaſions, d'apporter la plus ſcrupuleuſe attention à ce que la valeur des temps de leur main, & le degré des preſſions de leurs jambes égales ſoient reſpectivement calculés ſur la quantité d'obéiſſance du cheval. Le cavalier ſe trouve bien dédommagé d'une ſujétion auſſi fructueuſe par la fineſſe qu'elle communique au cheval, dont l'ondulation de chaque colonne des vertèbres n'agit plus alors qu'en proportion de la liberté qu'on lui offre, ou qu'on lui ravit, de ſorte que tout le reſſort vertébral, ſur le centre duquel on eſt aſſis, peut être artiſtement tendu ou relaché, ſuivant que les puiſſances de la main & des jambes égales du cavalier augmentent ou diminuent, tantôt ſéparément, tantôt concurremment.

Si notre élève a déja recueilli quelques fruits des ſoins qu'il a pris pour ſe former une aſſiete inébranlable & finie, c'eſt ſur-tout pendant l'exécution des airs où le cheval ſe meut ſur deux piſtes qu'il en fait la plus abondante moiſſon. Et de fait, ſupprimons un inſtant le repos aſſuré de l'un des trois points d'appui d'équerre, tant recommandés dans les élémens, dès-lors, nonobſtant toutes les qualités conſtitutives d'une bonne main, on voit diſparoître cet enſemble qui doit conſtamment régner entre la retenue de la main & les preſſions des jambes égales. Qu'on laiſſe ſubſiſter un déſordre auſſi préjudiciable, il devient auſſitôt la ſource des diſſonances qu'on apperçoit dans les actions des deux bipèdes du cheval: car, ſans parler des effets pernicieux qui s'échappent d'une main vacillante & égarée, comme le moindre déplacement de l'aſſiete entraîne infailliblement la titubation du bas du corps, les preſſions réſultant d'une enveloppe incertaine produiſent néceſſairement ſur l'arrière-main du cheval des pulſations inégales & diſſuſes, qui, loin d'alimenter le centre par l'apport de la colonne de derrière, déterminent, au contraire, l'ondulation de cette même colonne vertébrale plus d'un côté que de l'autre, & brouillent à coup ſûr les opérations du cheval, inquiet d'une pareille irrégularité. C'eſt afin de donner une preuve complette de ce que j'avance ici, que je vais ſuivre les mouvements involontaires d'un cheval combiné ſur deux piſtes, à qui, dans la ſuppoſition précédente, le cavalier balloté indiſcrétement les jambes. Repréſentons-nous l'eſquiſſe d'un cheval qui travaille de deux piſtes, & qu'on porte de gauche à droite, nous voyons que la ſeule jambe gauche du cavalier, inconſidérément approchée, hâte forcément la marche du bipède de derrière, que le cheval diligente beaucoup plus qu'il ne le doit, & même juſqu'à lui faire dépaſſer le bipède de devant, & ce pour éviter uniquement une preſſion auſſi gênante. Le retard qu'on ſuppoſeroit enſuite provenir du balloterment de la jambe droite, préjudicieroit autant à la combinaiſon du cheval, en contrariant la répartition du même bipède de derrière que cette ſeule raiſon met dans l'impoſſibilité d'imiter le jeu de celui de devant. On n'a donc pas tort de reconnoître la ſolidité de l'aſſiete du milieu du corps comme le vrai principe de la bonne exécution, puiſqu'à la privation d'une qualité ſi précieuſe à cheval, ſuccèdent des preſſions inégales & chancelantes qui s'oppoſent aux opérations les mieux calculées de la main, ſoit qu'on prépare les deux bipèdes du cheval à ſe ſuivre ſur une ligne droite, ſoit qu'on veuille leur donner alternativement une direction diagonale.

Il faudroit accorder bien peu de pénétration à notre élève, pour ne pas le croire actuellement en état d'entreprendre un changement de main ſur deux piſtes orné de touts ſes agréments. Auſſi, dans la perſuaſion où je ſuis d'avoir applani les difficultés preſque inſéparables de cette évolution compliquée, ne balancé-je plus à reprendre le fil de notre leçon interrompue auſſitôt après la ſortie du premier coin qui ſe préſente à gauche.

Premier changement de main de gauche à droite, exécuté ſur deux piſtes.

Lorſqu'on a la noble émulation de diviſer la troiſieme leçon du travail par des changements de main exécutés ſur deux piſtes, & accompagnés de toutes leurs variantes, il eſt ſur-tout eſſentiel de ménager le terrein, de façon à n'être pas gêné dans

Digitized by Google

la ſuite des contre-changements de main, renverſement d'épaules, &c. Conſéquemment, le centre du cheval, que nous avons laiſſé dans la combinaiſon de la hanche, ou des deux bouts en dedans, auſſitôt la ſortie du premier coin ouvert à gauche, arrive à peine au niveau du timbre indicatif du premier changement de main de gauche à droite, que le cavalier emploie avec le plus grand ſuccès, d'abord les preſſions réitérées de la rêne gauche, afin d'engager l'avant main à s'éloigner de la piſte par le chevaler de la jambe 2 actuellement du dehors. Les ſoutiens alternatifs de la même rêne gauche travaillent enſuite ſur l'arrière-main, juſqu'à ce que le cheval, en paſſant la jambe 4 par-deſſus la jambe 3, conſomme le premier pas du changement de main ſur deux piſtes, dont l'exécution, de gauche à droite, parvient à ſon vrai point de régularité, chaque fois qu'on a ſoin d'aider une preſſion de la rêne gauche, avec un écart de la rêne droite, & de faire agir une preſſion de la même rêne droite concurremment avec un ſoutien de la rêne gauche.

Si la théorie des changements de main exécutés ſur deux piſtes n'en précédoit pas la pratique, notre élève ſe rendroit, peut-être, difficilement raiſon du chevaler des deux jambes gauches qu'il ſent venir obliquement par-deſſus les deux jambes droites. Mais, prévenu que les airs où le cheval marche ſur deux piſtes, n'exiſtent qu'autant qu'on mène ſéparément chaque bipède ſur un plan diagonal; (condition qui, pour aller de gauche à droite, oblige les jambes 2 & 4 à paſſer par-deſſus celles 1 & 3) inſtruit d'ailleurs que c'eſt au moyen de la répartition des 24 de la maſſe, ſupportés par les jambes 1 & 4, qu'on obtient, & le paſſage primitif de la jambe 2, & l'écart ſubſéquent de la jambe 3, il tire la concluſion ſuivante. Puiſque ces deux dernières jambes tranſverſales ſe chargent à leur tour des mêmes 24, ſçavoir la jambe 2, afin que le cheval recouvre la liberté de retirer la jambe 1, pendant que la jambe 3 facilite le chevaler de la jambe 4, donc les mêmes jambes 1 & 4, qui viennent de conſommer le premier pas de deux piſtes, en recevant encore une fois le total de la maſſe, permettront aux jambes 2 & 3 d'entamer un ſecond pas. Donc, ajouterai-je, l'examen réfléchi des quatre baſes du cheval dirigé ſur deux piſtes fait appercevoir dans le chevaler de la jambe de derrière du dehors, qui clôt chaque pas de cette combinaiſon diagonale, le germe d'un autre pas, dont la clôture ſert encore de principe au ſuivant, & ainſi de ſuite.

On ne m'accuſera ſûrement pas d'avoir omis la plus légère occaſion de faire valoir la puiſſance abſolue des jambes du cavalier. Leur égalité relative à l'enveloppe me ſemble irrévocablement prouvée dans la première partie de cet ouvrage. Toutes les leçons, tant des éléments que du travail, démontrent cette même égalité du bas du corps comme la cauſe univerſelle de la ſoumiſſion & de l'obéiſſance du cheval. Tout récemment je viens d'indiquer les principaux inconvéniens qui réſultent du brandillement inégal des jambes ballotantes. Le cavalier ſe met dans le cas d'éprouver un autre genre de déſagrément dans l'exécution des airs de deux piſtes, lorſqu'il néglige ou d'apporter, ou de contenir la colonne vertébrale de l'arrière-main deſſous le centre avec les preſſions de ſes jambes toujours égales; car alors un cheval le mieux dreſſé, autant ſurveillé dans la conduite de ſon avant-main, qu'abandonné dans la progreſſion de ſon arrière-main, ne peut éviter de tâcher: c'eſt-à-dire, de paſſer les deux jambes du dehors par-deſſous les deux jambes du dedans, au lieu de les étendre par-deſſus; & ce, d'après l'axiome qu'on profeſſe en équitation, que la main conduit le cheval, parce qu'elle motive, juſqu'à l'anéantiſſement, l'action que les jambes du cavalier lui donnent.

Premier contre-changement de main, de droite à gauche, exécuté ſur deux piſtes.

Tout changement de main ouvert ſur deux piſtes, qui porte le caractère d'une exécution auſſi préciſe que celui qui précède, eſt du meilleur augure pour la juſteſſe des variantes qu'on veut lui faire ſuccéder. Au moyen de ce que je puis préſumer que mon élève, en garde contre les renverſements d'épaules, préférera de retourner, par un contre-changement de main entrepris de droite à gauche, dans la piſte qu'il vient d'abandonner, en changeant de main de gauche à droite, j'eſtime devoir retracer ici ce que j'ai dit plus haut au ſujet de cette contre-évolution.

« Quelle que ſoit la manière dont on ſe décide à » contre-changer de main, c'eſt toujours interrom- » pre l'action d'un cheval qui traverſe diagonale- » ment la carrière par un changement de main, & » l'obliger à revenir ſur ſes pas, en ſe ſervant de » la même combinaiſon, comme s'il partoit de la » piſte où on avoit intention de le mener ».

En conſéquence de cet avertiſſement, avant que de travailler au contre-changement de main, il faut clorre le changement de main, qu'on interrompt au milieu de la carrière, avec autant d'exactitude que ſi le cheval étoit arrivé dans la piſte où on paroiſſoit vouloir le conduire. On n'a ſûrement pas oublié la méthode écrite dans les autres leçons pour fermer un changement de main quelconque. On ſe rappelle que cette méthode, qui preſcrit de pouſſer les hanches immédiatement à la ſuite des épaules dans la piſte qu'on va chercher, offre la deſtruction & la reconſtruction du pli pour le ſeul moyen d'une entière réuſſite. Or, ſi nous avons la curioſité de comparer tous les réſultats de nos précédentes opérations, nous trouverons leur quotient toujours appuyé ſur le demi-arrêt. Donc, lorſque nous deſirons contre-changer de main ſur deux piſtes, de droite à gauche, (ſeconde évolution qui doit ſuivre d'aſſez près la première entamée de gauche à droite,

Digitized by Google

droite), il faut indiſpenſablement commencer par marquer un demi-arrêt, afin de nous ménager le temps de ſubſtituer une nouvelle combinaiſon à celle que nous ſommes ſur le point d'anéantir. Ainſi, le vrai point de difficulté du contre-changement de main étant pluôt dans l'emploi qu'on fait du demi-arrêt, que dans la manière de marquer ce temps en lui-même, le cavalier prouve qu'il en ſait tirer tout le parti poſſible, quand il attend, pour le mettre en uſage, que le chevaler de la jambe 2 annonce l'écart oblique de la jambe 3; car les 24 de la maſſe, alors étayés par les jambes 1 & 4, ſont à la veille de refluer ſur celles 2 & 3, que le cheval apporte à terre. Voilà l'inſtant précieux à ſaiſir pour marquer le demi-arrêt, puiſqu'il aſſure l'exacte répartition du total de la maſſe remiſe ſur les quatre jambes du cheval. En effet, la puiſſance réciproque des rênes, qui ſuit la poſition des mains que le cavalier replace de niveau, & qu'il unit à la preſſion de ſes jambes égales, après avoir effacé le pli, rapportent à-la-fois les deux colonnes vertébrales au centre du cheval; enſorte que les 12 de celle de devant ſe diviſent, & ſur la jambe 2 déja miſe à terre, & ſur la jambe 1 auſſitôt que, retirée de deſſous ſa voiſine, elle vient ſe poſer à côté d'elle. L'équilibre entièrement rétabli dans le bipède de devant influe ſur celui de derrière. La même puiſſance des rênes également tendues opère ſur l'arrière-main du cheval une répartition ſemblable à celle que ſon avant-main vient d'éprouver. La jambe 4, qui ne chevaloit la jambe 3 qu'en raiſon de l'allégement qu'elle recevoit du tourien de la rêne du dehors, ſupporte à préſent ſa quote-part des 12 de la colonne de derrière. Auſſi cette jambe de derrière du dehors, loin d'avancer par-deſſus celle du dedans, ne fait plus que le trajet néceſſaire pour, en venant prendre place à côté d'elle, fermer le premier changement de main interrompu, où le cheval ſe meut ſur deux piſtes de gauche à droite.

Nonobſtant la fidélité des temps deſtinés à marquer le demi-arrêt que doit ſuivre le contre-changement de main de droite à gauche, exécuté ſur deux piſtes, il eſt prudent de n'entreprendre cette contre évolution qu'après avoir fait quelques pas ſur le droit. Premièrement, afin de vérifier ſi on a lieu d'être ſatisfait de l'obéiſſance du cheval. Secondement, pour avoir la faculté de changer la direction des rênes avec la poſition des mains. L'élève s'abandonne ſans réſerve à ce dernier précepte, lorſqu'il réfléchit que la répartition des 24 de la maſſe ne peut ſubſiſter en même valeur ſur chacune des quatre jambes du cheval, qu'autant que les deux mains à la même hauteur communiquent aux rênes une puiſſance rationnelle. La chaîne des effets iſſus du demi-arrêt, qui ſert à-la-fois de borne au changement, & d'époque au contre-changement de main, démontre la vérité de ce qu'on avance ici. N'eſt-ce pas effectivement d'après la nouvelle impulſion à donner de droite à gauche, auſſitôt que la main gauche baiſſée place ſur l'épaule du cheval, & raccourcit la rêne devenue du dedans, que le pli ſe forme à gauche? N'eſt ce pas encore à l'inſtant où la main droite prime, comme étant du dehors, qu'elle récupère la poſſibilité d'inculquer au cheval un mouvement inverſe à celui qu'il avoit, en le pouſſant actuellement de droite à gauche? N'eſt-ce pas enfin dans la réunion de ces deux circonſtances que nous avons apperçu, dès la première leçon des élémens, la cauſe de l'ébranlement indiqué des 24 de la maſſe, fixés d'abord par le demi-arrêt, & qui fluent, ou refluent enſuite, tantôt devant les preſſions, tantôt devant les ſoutiens de celle des deux rênes que le cavalier, en l'élevant, conſtitue rêne du dehors?

Ou je m'abuſe, ou j'ai mis mes lecteurs dans l'impuiſſance d'avoir aucun doute ſur la manière dont le cheval exécute le premier contre changement de main ſur deux piſtes, de droite à gauche. Tous prevoient, ſans doute, qu'au moyen de la nouvelle direction des rênes, tendues de droite à gauche, ce ſont les jambes 2 & 3 qui ſupportent les 12 de chaque bipède, pendant que le chevaler de la jambe 1, & l'écart de la jambe 4 entament la contre-évolution. Tous ſont en état d'ajouter que les mêmes jambes 2 & 3 conſomment enſuite le premier pas du contre-changement, dont nous nous occupons de droite à gauche, après que les 24 de la maſſe, reportés ſur les jambes 1 & 4, ont permis, & l'affranchiſſement de la jambe 2, & le chevaler définitif de la jambe 3. Je ne trouve pas qu'au contre-changement de main il y ait la moindre utilité de réitérer le conſeil, ſi ſouvent donné, d'alimenter le centre de gravité du cheval par l'apport de la colonne vertébrale de derrière ſoumiſe aux preſſions des jambes égales du cavalier, d'autant que j'en ai déja fait ſentir l'importance au changement de main. Au reſte, à l'une comme à l'autre de ces deux évolutions exécutées ſur deux piſtes, le plus difficile eſt, ſans contredit, d'exiger le premier pas, puiſqu'en entretenant avec ſoin la combinaiſon des rênes, qui le commandent, on réuſſit à s'en procurer d'autres.

La rapidité des progrès de notre élève, qui le mettent preſqu'au niveau des preceptes, autoriſe la brièveté des conſeils relatifs à la clôture du premier contre-changement de main ſur deux piſtes, qu'il vient d'exiger de droite à gauche. Il eſt évident que cette contre-évolution n'étant, & ne pouvant être qu'un changement de main ſur deux piſtes, mais exécuté en ſens contraire, toutes les circonſtances eſſentielles à l'un deviennent indiſpenſables pour l'autre. Ainſi je me contente d'ajouter aux avis qui précèdent le contre-changement de main, qu'après s'en être ſervi pour revenir dans la piſte, d'où on s'eſt éloigné par un changement de main, il faut néceſſairement, avant que de rien innover, faire une deſcente totale des deux mains. Les avantages qu'on en retire ſont, premièrement

Digitized by Google

de procurer au cheval un délassement bien mérité par son obéissance : secondement, de le disposer à recevoir telle autre espèce d'impulsion qu'on juge convenable.

Premier renversement d'épaules, de droite à gauche, exécuté sur deux pistes.

Le cheval rentré dans la première piste, toutes les combinaisons qui avoient pour objet, soit le premier changement de main de gauche à droite, soit le premier contre-changement de main de droite à gauche, absolument effacées par la détente des deux rênes, conséquemment le cheval redresse de tête, d'encolure, d'épaules, de corps, de hanches, on voit que le cavalier est le maître, en remontant les mains, de répartir les 24 de la masse à sa volonté. Or, d'après l'intention supposée de réunir dans la troisième leçon des airs terre-à-terre toutes les variétés que l'équitation admet, l'élève doit songer à reprendre le changement de main, reconnu pour être la base des autres évolutions diagonalement exécutées sur deux pistes, aussitôt que le cheval, remis la hanche, ou bien les deux bouts en dedans, a régulièrement passé les deux angles qui mènent à la seconde grande parallèle, & qu'il se trouve perpendiculairement arrivé dessous le timbre indicatif du premier changement de main de gauche à droite. Mais, comme il seroit très-possible que les couleurs désavantageuses dont j'ai peint le renversement d'épaules, eussent fait imaginer qu'on ne seroit jamais dans le cas de l'employer, je vais, pendant que notre élève parcourt, pour la seconde fois, la moitié de la première diagonale, lui renouveller le correctif ajouté lorsque j'ai décrit cet air renversé.

« Quelque peu d'estime que mérite le renversement d'épaules, pris comme air de manège, » cependant, puisqu'en considération de son utilité » future pour l'éducation du cheval, on le souffre » encore dans toutes les académies, il faut que » l'élève, qui ne doit rien ignorer de ce qui con» cerne l'équitation, soit instruit de la méthode par» ticulière à cette dernière évolution ».

Tout en m'écoutant, l'air pensif de mon élève annonce qu'il s'occupe de la réflexion suivante : si le cheval, à qui je renverse les épaules, est obligé de mouvoir chacun de ses bipèdes sur une piste distincte, & de la même manière que celui que je contre-change de main sur deux pistes : si chaque pas du renversement d'épaules doit s'entamer & se consommer par le même enlever des jambes qui caractérise le contre-changement de main sur deux pistes, & toutefois au moyen du pli conservé sur le dedans, si la figure de la leçon, ainsi que la tournure du cheval qui la répète, doivent subsister dans l'état du changement de main également sur deux pistes, il en résulte qu'au renversement d'épaules projetté de droite à gauche, ce sont les deux jambes du dedans qui vont chevaler celles du dehors, & ce, d'après les pressions & les soutiens de la rêne droite, restée du dedans, par la raison qu'au contre-changement de main de droite à gauche, exécuté sur deux pistes, positivement les mêmes jambes droites, que le pli constituoit du dehors, chevaloient celles du dedans, & ce, d'après les temps pressés & soutenus de la même rêne alors du dehors. Cette observation indique bien, à la vérité, la nécessité de marquer un demi-arrêt au cheval à qui on veut renverser les épaules, mais elle invite, en même temps, le cavalier à ne pas changer actuellement la position de ses mains. En effet, le changement qui suivroit la nouvelle direction des rênes, nuiroit évidemment au plan de notre évolution renversée ; car le pli, comme on le sait, cède toujours à celle des deux rênes dont la valeur augmente sous la tension que la main du dedans a droit de lui communiquer. Aussi, pour interrompre une seconde fois le premier changement de main de gauche à droite, exécuté sur deux pistes, & faire rétrograder le cheval par un renversement d'épaules de droite à gauche, on écoute attentivement l'enlever de la jambe 1, lorsque, dégagée de dessous la jambe 2, elle annonce le chevaler oblique & nécessité de la jambe 4. Alors, sans déranger la position de ses mains, ni toucher à la direction des rênes, le cavalier marque un demi-arrêt. L'expérience acquise dans la pratique des deux précédentes évolutions ne laisse aucune incertitude sur le produit de ce temps intermédiaire. On a constamment éprouvé qu'il remet le cheval d'aplomb sur ses quatre jambes. En conséquence, excepté le pli, que la tension de la rêne du dedans entretient encore à droite, on ferme le premier changement de main entamé de gauche à droite, avec la même précision qu'on l'a fermé avant le premier rechangement de main de droite à gauche, puisqu'au lieu du chevaler de la jambe 4, on engage le cheval à ranger cette jambe de derrière du dehors seulement à côté de sa compagne la jambe 3. Dès qu'on a physiquement reconnu le placement égal des quatre jambes du cheval, on mollit un peu la rêne gauche, afin de pouvoir ajouter, cette fois, la pression de la rêne droite à la tension entretenue de cette même rêne du dedans. Le cheval, nonobstant le pli maintenu à droite, vient promptement au secours du volume de son avant-main repoussé de droite à gauche, & l'étaie avec la jambe 1 qu'il avance, à cet effet, par-dessus la jambe 2. Le relâchement prémédité de la rêne du dehors n'est pas équivoque. On apperçoit aisément, dans cette espèce de nullité de la rêne gauche, l'équivalent d'un écart secondaire de la rêne du dehors, propre à favoriser le passage inverse des deux jambes du dedans. Comment s'y méprendroit-on ? La dégradation calculée de la rêne du dehors, qu'on motive sur la puissance augmentée de la rêne du dedans, ne consent-elle pas au chevaler de la jambe 3, qui remplace ici celui de la jambe 4, puisqu'après la foulée de la jambe 1, que vient

Digitized by Google

d'exciter la preſſion inattendue de la rêne droite, la jambe 4, auſſi légère que ſa tranſverſale la jambe 1, perd terre à ſon tour, mais, affranchie du ſoutien direct de la rêne gauche, ne la voit-on pas uniquement & parallélement s'éloigner de la jambe 3, pour attendre les 12 de l'arrière-main à l'inſtant où ceux de l'avant-main retournent ſur la jambe 1? On fixe à terre ces deux jambes tranſverſales 1 & 4, en échangeant la preſſion contre le ſoutien de la rêne du dedans, enſorte que le cheval n'a d'autre moyen de répondre aux ſollicitations réitérées des jambes égales de ſon conducteur qu'avec le jeu des baſes obliques 2 & 3. L'éloignement parallèle de la jambe gauche de devant, numérotée 2, ſe fait de même en proportion de l'écart ſecondaire de la rêne du dehors. Quant au chevaler de la jambe droite de derrière, timbrée 3, il ſuit la valeur du ſoutien de la rêne du dedans. Nous ne pouvons donc pas douter qu'au renverſement d'épaules, c'eſt la rêne du dedans qui commande ſeule la totalité de l'évolution. Le pli ſe forme, ou s'entretient deſſous la tenſion de cette rêne: ſa preſſion détermine le chevaler de la jambe de devant du dedans; bref, c'eſt le ſoutien de la même rêne qui donne le paſſage imitatif de la jambe de derrière du dedans, tandis que la rêne du dehors, déchue de ſon autorité, n'a plus que la fonction de relever, de temps en temps, l'épaule que les maſſes renverſées écraſent. Au reſte, quelque attention qu'on apporte à ſuivre ce dernier conſeil, il eſt de la plus grande difficulté, pour n'en pas dire davantage, d'empêcher que le cheval, à qui on renverſe les épaules, n'ait l'air gauche & contraint. Une ſimple réminiſcence de l'effet ordinaire au pli, qui tend à rentrer l'épaule que le cheval regarde, demontre l'impoſſibilité de s'oppoſer entièrement à cette peine preſque indiſpenſable, quoique ſi préjudiciable, dans un air où le cheval, porté contre ſon pli, ne fait pas un ſeul mouvement qui n'augmente la ſurcharge de l'épaule du dehors. Ainſi j'ai tout lieu d'eſpérer que la pratique la mieux étudiée du renverſement d'épaules ne peut pas détruire la mauvaiſe opinion qu'en donne la théorie. Finalement, lorſqu'on eſt revenu ſur la premiere piſte, il ſuffit d'une deſcente des deux mains pour clorre le renverſement d'épaules; mais, en reprenant les rênes, il faut ſcrupuleuſement reſtreindre celle du dedans à ſon travail ordinaire, qui conſiſte, & à ployer le cheval, & à veiller ſur les trois autres diviſions mobiles du dedans. A l'égard de la rêne du dehors remiſe dans tours ſes droits, elle exerce ſur tout l'enſemble du cheval un empire d'autant plus abſolu, qu'il a ſes fondements établis ſur des mouvements volontaires, en ce qu'ils ſont innés.

Première volte de gauche à droite, exécutée ſur deux piſtes.

Enfin voici le moment où notre élève va faire oublier les petites négligences qui ont pu lui échapper pendant les évolutions précédemment exécutées ſur deux piſtes. Il n'eſt pas douteux qu'une volte ouverte à propos, conduite avec intelligence, ſoigneuſement arrondie, régulièrement fermée, donne la plus haute idée du talent de celui qui l'entreprend. Je ſais qu'à vrai dire, toute ſurface quarrée peut recevoir la figure circulaire d'une volte: mais comme celle que nous méditons ſur deux piſtes de gauche à droite, ſert de prélude au premier changement de main, que nous mènerons également de gauche à droite, & exécuterons auſſi ſur deux piſtes, il faut d'abord fixer le terrein ſur lequel cette volte préliminaire doit avoir lieu, après quoi déterminer les eſpaces qui l'attendent. Or, le changement de main de gauche à droite, qui ſuit une volte ſur la même direction, ne laiſſe d'autre choix, pour étendre la circonférence de l'évolution circulaire, que la portion inférieure du terrein qu'on veut enſuite diviſer par le tracer d'une diagonale, afin que la dernière ſection de la volte remette le cheval poſitivement en face de la ligne qui coupe la carrière de gauche à droite. Ainſi le cavalier indique aux ſpectateurs que la volte qu'il entame eſt le précurſeur d'un changement de main ſur deux piſtes, lorſqu'il attache le grand cercle des épaules aux quatre tangentes marquées dans l'ordre qui ſuit. Non-ſeulement il accroche le premier quart du cercle, tant à la grande parallèle du manège, qu'après la petite longueur fictive du doubler, mais il a beſoin que cette première diviſion commence à filer de deſſous le timbre du changement de main de gauche à droite, & qu'elle finiſſe entre les deux marques indicatives du doubler. On voit auſſi-tôt les épaules du cheval figurer leur ſecond quart de cercle, en les ſuivant, depuis l'inſtant où elles abandonnent le milieu de la petite parallèle fictive du doubler, juſqu'à ce qu'elles arrivent au niveau du C, gravé deſſus la ſeconde grande longueur de la carrière. L'avant-main eſquiſſe enſuite le troiſième quart du cercle, en quittant le point marqué par l'extrémité du ſecond quart, pour aller, en dévidant, toucher au milieu de la petite parallèle du manège. La quatrième & dernière portion de notre ligne circulaire part du même fond de la carrière, & rejoint la première tangente qui l'abſorbe alors qu'elle la reçoit. Mes lecteurs, prévenus que le petit cercle deſſiné par les hanches imite en proportion le grand rond que les épaules décrivent, ne ſeront point étonnés de mon ſilence au ſujet de l'arrière-main. Il réſulte, & de la théorie, & de la pratique des voltes que, pour les demander avec cette juſteſſe qui force la préciſion du cheval, il faut que le cavalier s'en repréſente la figure comme ſuſpendue par quatre points également eſpacés dans le quarré parfait que donne la moitié du manège.

J'ai fait obſerver, lors de la théorie des volte, que les procédés créateurs d'une évolution circulaire n'étoient point du tout inquiétans pour quiconque avoit l'art de mener un cheval ſur deux

Digitized by Google

piſtes. Il ne s'agit abſolument que de motiver la puiſſance de la rêne du dehors ſur la progreſſion cintrée qu'on veut obtenir, tantôt en plus avec l'avant-main, tantôt en moins avec l'arrière-main du cheval. En conſéquence, pour que celui qu'on a réparti la hanche, autrement les deux bouts en dedans, puiſſe articuler, en raiſon convenue, chacune des quatre diviſions des deux cercles, qu'il trace de gauche à droite, on laiſſe la rêne droite, déja conſervatrice du pli, gardienne des parties du dedans, & ce ſont les preſſions, plus ſenties que les ſoutiens de la rêne gauche, qui portent alternativement les jambes 2 & 4, ou ſeulement au-deſſus de celles 1 & 3, ou qui font que ces deux jambes du dehors outrepaſſent entièrement les deux jambes du dedans, comme il arrivoit pendant les changements & contre-changements de main ſur deux piſtes. Le ſuccès d'une volte dépend donc du plus ou du moins de valeur qu'on fait inculquer à la rêne du dehors, puiſque, ſi les deux jambes du dehors font toujours, quoique relativement entre elles, des pas plus éloignés que les deux jambes du dedans, c'eſt par la raiſon que les premières entament une action, dont les dernières leur facilitent uniquement la préparation. Tout ce qui précède nous aſſure bien que les huit effets des rênes adroitement liées, & ſoutenus par des preſſions correſpondantes des jambes égales, mènent à l'exécution des airs variés qui compoſent la première claſſe du travail: car telle eſt l'infaillibilité des principes ſucceſſivement établis depuis les élémens, que même la tranſpoſition des différentes parties dont leur chaîne eſt formée, ne peut en altérer l'efficacité particulière. Le cheval de retour ſur le point originaire de la volte, on le porte définitivement dans la diagonale du premier changement de main de gauche à droite, qu'on lui fait parcourir ſur deux piſtes, juſqu'à ce qu'il ait atteint celle qui la termine.

Premières fractions d'une volte, de gauche à droite, exécutées ſur deux piſtes.

La volonté ne ſuffit pas toujours en équitation. Avec la meilleure envie de mener un cheval ſur la volte, ſoit à deſſein qu'elle précède un changement de main ſur deux piſtes, ſoit à l'effet d'exécuter cette évolution circulaire pour elle-même, il peut arriver telles circonſtances qui mettent obſtacles aux deſirs du cavalier. Les unes, & ce ſont les ſeules vraiment excuſables, tiennent abſolument au cheval; comme, par exemple, lorſqu'on en monte un dont la grande jeuneſſe exige du ménagement, ou bien lorſque, dans le courant de la leçon, on apperçoit que le cheval montre un peu de répugnance à recevoir la combinaiſon préparatoire des deux bouts en dedans. Alors l'élève abandonne prudemment une partie de ſon projet, pour ſe contenter quelquefois de la moitié, quelquefois du quart de la volte; deux fractions qui réuniſſent le double avantage, & de tenir le cheval moins aſſujetti que la volte entière, & d'équivaloir au changement de main, ſans avoir la peine d'en ſuivre la diagonale. Nous ſavons, en effet, que chaque diviſion d'une volte a la propriété de remettre le cheval ſur la même longueur d'où elle le tire, mais dans la ſituation inverſe qui réſulte du changement de main le mieux fermé. La ſeconde claſſe d'événements nuiſibles aux voltes, ne connoît d'autre cauſe que la diſtraction du cavalier réduit à la demi-volte par la prodigalité du terrein qu'il deſtinoit à la totalité de l'évolution, ou qu'un peu trop de précipitation oblige à ſe reſtreindre au quart de volte. Au ſurplus, qu'il y ait indulgence, ou manque de précaution, le cavalier, en adoptant l'une de ces deux fractions, ſuit à la lettre les loix générales de la volte complettement exécutée ſur deux piſtes. C'eſt-à-dire que la première demi-volte, conduite de gauche à droite, émanera des preſſions de la rêne gauche, qu'il aura ſoin de réitérer au préjudice des ſoutiens de la même rêne du dehors, afin que la marche des épaules, doublée ſur l'action des hanches, engage chaque bipède dans les deux quarts de cercle que le cheval décrit, en abandonnant la partie ſupérieure de l'une des grandes longueurs de la carrière, & revenant, de la tête à la queue, ſur la poſition inférieure de la même grande parallèle. Eſt-il ſeulement queſtion de crayonner un quart de volte, dirigé de gauche à droite. Auſſi-tôt la ſortie d'un angle ouvert à gauche, la puiſſance des jambes égales du cavalier contient l'arrière-main deſſous le centre du cheval, pendant que les temps encore preſſés de la rêne du dehors font, pour ainſi dire, pirouetter le bipède de devant autour de celui de derrière, enſorte que le cheval eſt tout étonné de ſe trouver, cheminant de droit à gauche ſur la petite parallèle qu'il frayoit auparavant de gauche à droite.

Puiſque le changement de main entrepris ſur deux piſtes, tel chargé d'ornements qu'il puiſſe être, n'a pas d'autre but que celui qu'on exécute avec la plus grande ſimplicité; puiſque ces deux évolutions, comme leurs dérivés, tendent à donner au cheval une direction diamétralement oppoſée; donc elles ont une fin égale. Ainſi, qu'on élève amplifie le premier changement de main ſur deux piſtes, ouvert de gauche à droite, de toutes les variétés imaginables: qu'il le ſyncope par moitié; par quart, ou qu'il pouſſe bonnement le cheval dans la première diagonale qui lie les deux grandes parallèles du manège, & la lui faſſe parcourir de gauche à droite, ſur le droit & ſans aucune interruption, dans tout état de cauſe, le cavalier apporte autant d'attention à fermer l'évolution enjolivée, qu'à clorre l'évolution unie.

Je ſuppoſe à préſent le cheval définitivement entré dans la ſeconde piſte qu'il trace de droite à gauche, &, ſans m'arrêter à la manière dont on l'y a porté, j'obſerve que le demi-arrêt, accompagné de la deſcente abſolue des deux mains ſéparées,

Digitized by Google

laisse l'élève maître, en reprenant les rênes, de préparer les masses du cheval de façon à leur donner telle nouvelle impulsion qu'il jugera convenable. Or, si toutes les leçons qui composent le travail prescrivent de remonter les mains en raison inverse à leur descente, il en est de même à celle des deux bouts en dedans dont on s'occupe. En conséquence le pli reparoît à gauche d'après la tension de la rêne gauche actuelle du dedans, & la rêne droite plus élevée, parce qu'elle est du dehors, non-seulement a soin de répartir le cheval les deux bouts en dedans, mais elle se charge encore de le diriger de droite à gauche. Ceux de mes lecteurs qui auront, à cette seconde main, la curiosité d'analyser les effets des rênes, voudront bien, en cas d'incertitude, avoir recours aux démonstrations écrites avant le premier changement de main de gauche à droite, en faisant toutefois réflexion que, vu la nouvelle direction du cheval; qu'on mène actuellement de droite à gauche, les jambes 2 & 4 remplacent sur le dedans les jambes 1 & 3 qui jouent sur le dehors.

Prendre un coin qui se présente à droite. Second changement de main de droite à gauche, exécuté sur deux pistes, coupé par un contre-changement de main également exécuté sur deux pistes, repris ensuite, & interrompu par un renversement d'épaules encore exécuté sur deux pistes; enfin entamé par une volte, ou bien une demi-volte, ou fermé par un quart de volte.

Me voilà, cette fois, bien légitimement dispensé de renouveller aucun des préceptes adaptés, tant au passage des coins qui se présentent à droite, qu'à l'exécution, sur deux pistes, du second changement de main de droite à gauche, ainsi qu'aux diverses variations qu'il comporte. L'élève a si souvent éprouvé que la seconde partie de chaque leçon est une fidèle copie de la première division, qu'il fait employer la méthode enseignée pour l'une aux évolutions comprises dans l'autre. Passons à l'arrêt.

L'Arrêt.

Revenu sur la piste où les reprises commencent & finissent, on dispose le cheval à marquer l'arrêt qu'il attend. Premièrement, avec les temps de la rêne droite, d'abord écartée, puis soutenue, on repousse la croupe, du dedans sur le dehors, jusqu'à ce que les hanches soient retournées derrière les épaules. Cette préparation achevée, (préparation essentielle à l'air de la hanche, autrement des deux bouts en dedans, en ce qu'elle s'accorde avec le précepte qui dit: « Ne marquez jamais » l'arrêt de tel air que ce soit, qu'après avoir remis » le cheval dans sa première direction ».) Cette préparation, dis-je, achevée, l'élève anéantit l'action de la rêne du dedans, en plaçant ses deux mains absolument à la même hauteur. Dès que la tête, l'encolure, les épaules, le corps, les hanches du cheval présentent une ligne droite, on ramène à soi les rênes, dont la puissance calculée sur la pression des jambes égales du cavalier fait refluer au centre les deux colonnes vertébrales dans un degré de proportion qui détruit leur mouvement.

Position du Cavalier pendant la leçon de la hanche, ou bien des deux bouts en dedans.

L'utilité des connoissances qu'on acquiert dans un art augmente leur valeur. Aussi voyons-nous que les plus importantes de toutes les découvertes, qui font journellement l'objet des recherches de la plupart des écuyers-professeurs, ont en vue l'entretien de l'aplomb du cheval, conséquemment la sureté du cavalier. Or, à force de travail & d'expérience, les maîtres de notre art ont établi cette règle générale: le cavalier ne peut fixer l'accord parfait qui doit invariablement subsister entre la perpendiculaire du haut du corps, l'assiette immuable du milieu du corps, l'extension flexible du bas du corps, & le centre de gravité du cheval sur lequel il porte, s'il n'apprend pas à contourner ses hanches suivant la direction qu'il fait communiquer à l'individu qu'il gouverne. C'est par hommage pour cette vérité, digne à tous égards d'une adoption universelle, que, depuis la première leçon des élémens où j'offre le tableau de la vraie position de l'homme à cheval, je ne cesse de répéter, que la seule façon de conserver l'assiette qu'on a prise, est de maintenir la ceinture & les hanches portées en avant, quelle que soit la tournure ou la rapidité des mouvemens du cheval. De-là cet autre précepte, qui en émane, & dont toutes les leçons du travail retentissent; il faut s'asseoir par préférence sur le côté où l'on porte son cheval, parce que cette attention entraîne, autant l'obligation d'avancer l'épaule du dehors, qu'elle nécessite l'extension du talon du dedans. En effet, quel est le piéton qui n'a pas éprouvé qu'en avançant, par supposition, la pointe de l'épaule gauche, la perpendiculaire du haut du corps, visée de gauche à droite, vient tellement à plomb sur le talon droit, qu'on ne peut s'empêcher de ployer un peu le genou gauche?

D'observation en observation, nous venons de remonter à la source des conseils épars dans les leçons précédentes. Les élémens prescrivent de regarder entre les oreilles du cheval qu'on mène sur le droit à ses allures naturelles, afin, y est-il dit, que les deux épaules du cavalier restent perpendiculairement au-dessus de ses deux hanches qui doivent toujours être parallèles aux épaules du cheval. La leçon du pas d'école où on amène le bout du nez du cheval sur le dedans, par conséquent où le cheval rentre médiocrement son épaule du dedans, avertit le cavalier d'imiter la tournure qu'il fait prendre au cheval, en portant, comme lui, la tête & le haut du corps un peu sur le dedans. La figure plus compliquée de l'épaule en dedans, exigeant de la part du cheval une démarche moins

Digitized by Google

analogue à ſes mouvements naturels, puiſque la jambe de devant du dedans avance contre le pli par-deſſus celle du dehors, à cette ſeconde leçon du travail, le cavalier eſt obligé d'employer auſſi plus d'art pour ſe conſerver perpendiculaire au cheval, & cependant obſerver le parallèle exact de ſes hanches avec l'action artificielle des épaules que ſa main dirige du dedans ſur le dehors. C'eſt alors que les élèves, quoique le haut du corps tourné ſur le dedans, forcent l'aſſiette du milieu du corps, & l'extenſion du bas du corps ſur le dehors, à l'effet de peſer avec leurs chevaux ſur la jambe de devant qui fournit le point d'appui. C'eſt encore à deſſein de fixer les mêmes points de réunion, qu'on recommande aux élèves l'aſſiette ſur le dedans, pendant que le cheval travaille la hanche ou les deux bouts en dedans; car, autrement, le cavalier déplacé de deſſus le centre, qui ſe reſſent du contour de l'arrière-main, roule & tombe forcément ſur le dehors dans le vuide que forment les hanches apportées ſur le dedans.

Concluſions: tout air de manège, dont la figure incline le centre du cheval ſur le dedans, décide l'aſſiette du cavalier ſur le dedans; & ſur le dehors, lorſque la direction entraîne le cheval ſur le dehors. Par ce moyen, non-ſeulement on facilite le paſſage des jambes qui chevalent, en appuyant le double poids des maſſes combinées de l'homme & du cheval ſur les jambes qui ſervent de baſe, mais on eſt encore diſpenſé d'employer la moindre contraction pour ſuivre les mouvements artificiels du cheval, puiſque les trois diviſions diſtinctement articulées du corps de l'homme prennent, ſuivant les circonſtances, une tournure & une propenſion calquées ſur les quatre diviſions mobiles du corps du cheval.

Seconde façon de mener le Cheval la hanche ou les deux bouts au dedans, les rênes réunies dans la main du dehors, en s'aidant de la main du dedans.

Pour ne pas entreprendre inconſidérément le troiſième air terre à terre les rênes réunies dans la main du dehors, en s'aidant de la main du dedans, il eſt à propos de ſe précautionner d'une récapitulation ſuccinte des effets qui viennent de produire la même répartition des maſſes du cheval par les rênes ſéparées, & ſur tout de ſe rappeller, qu'à cette ſeconde façon de mener, tant qu'on ſuit la première piſte de gauche à droite, la main droite ſert à gouverner le dedans, & qu'on dirige le dehors avec le petit doigt de la main gauche: au lieu qu'en revenant de droite à gauche, c'eſt la main gauche qui conduit à ſon tour le dedans, tandis que le dehors obéit à l'index de la main droite, qui commande à la place du petit doigt de l'autre main. Or, le pli formé d'après la tenſion de la rêne du dedans, on a préparé la troiſième leçon du travail, & par la preſſion modérée de la même rêne du dedans, & par le ſoutien très-marqué de la rêne du dehors: l'action eſt iſſue de la preſſion de la rêne du dehors unie à l'écart de la rêne du dedans. Repaſſons actuellement tous ces calculs, en ayant les rênes réunies dans la main du dehors, mais aidons nous de la main du dedans.

De cette ſeconde manière, après avoir amené le cheval dans la main, l'avoir commodément aſſis, ſuffiſamment ployé, auſſi-tôt l'entrée dans un angle ouvert à gauche, on eſſaie de balancer les épaules du dedans ſur le dehors, afin de répartir bien certainement les hanches du dehors ſur le dedans. Si l'élève inſtruit prévient alors le conſeil de moins preſſer la rêne droite, baiſſée dès l'origine ſur l'épaule du dedans, que de remonter la rêne gauche juſqu'à la hauteur du ſoutien, l'obéiſſance du cheval ne fait pas languir après la préparation attendue. On ne peut s'y méprendre, en analyſant le placement à terre des jambes 1 & 4, dont le cheval avance celle du dedans au milieu de la piſte, ſur la crête de laquelle il dépoſe celle du dehors. L'heureuſe ſenſibilité des cuiſſes du cavalier, fruit d'une aſſiette à toute épreuve, l'avertit du moment favorable, où l'action doit ſuccéder à la préparation, & bientôt les mains dirigées de gauche à droite demandent & obtiennent la fin du premier pas caractériſtique de la hanche, autrement des deux bouts en dedans. En effet la preſſion de la rêne gauche, appuyée ſur l'épaule du cheval pendant l'enlever de la jambe 2, conduit bien la jambe de devant du dehors à côté de celle du dedans, mais c'eſt l'écart de la rêne droite qui, par ſon oppoſition conditionnelle avec toutes les parties qu'on lui confie, empêche évidemment la jambe 3 de s'égarer ſur le dedans, puiſque le cavalier ne doit jamais déplacer ſa main conſervatrice qu'il n'ait déja jugé, & ne ſoit enſuite phyſiquement aſſuré du repos final & méthodique de la jambe de derrière du dedans.

Prendre un Coin qui ſe préſente à gauche.

Veut-on prendre avec exactitude les coins ouverts à gauche, il faut attendre que le cheval, appuyé ſur les jambes 2 & 3, ſoit au moment d'enlever celles 1 & 4, afin de lui renouveller les temps puiſatifs des rênes primitivement tendues du dedans ſur le dehors, & pour que le bipède de devant entre ſeul dans l'angle. Il n'eſt pas douteux qu'en obſervant une proportion ſcrupuleuſe entre la preſſion de la main droite & le ſoutien de la main gauche, le cheval, toujours excité par l'impulſion des jambes égales de ſon cavalier, étend & pouſſe la jambe 1 juſqu'au fond du coin, & retient en même temps la jambe 4 en face du point ſaillant de l'angle. L'élève prouve inconteſtablement combien il eſt pénétré des démonſtrations établies lors de la priſe des coins à gauche par le moyen des rênes ſéparées; quant aux rênes réunies dans la main du dehors, il en chaſſe encore les épaules avec la preſſion de la rêne du dehors, & cependant qu'il emploie artiſtement le ſoutien de la même rêne pour s'oppoſer à l'en-

Digitized by Google

née des hanches. C'eſt donc à préſent le petit doigt de la main gauche qui, vibrant d'abord la rêne du dehors ſur l'épaule du cheval, oblige la jambe 2 à chevaler la jambe 1, & dont le fourien conſéquent empêche auſſitôt la jambe 3, placée ſur le dedans, de rentrer dans la piſte à la ſuite de ſa tranſverſale.

Premier changement de main de gauche à droite, exécuté ſur deux piſtes, coupé par un contre-changement de main également exécuté ſur deux piſtes : repris enſuite, & interrompu par un renverſement d'épaules encore exécuté ſur deux piſtes ; enfin entamé par une volte, ou bien une demi-volte, ou fermé par un quart de volte.

Ce ſeroit une négligence intolérable, que de laiſſer échapper la fortie d'un coin à gauche, ſans préparer l'ouverture du premier changement de main de gauche à droite, ſur-tout en conſervant le projet de répéter toutes les variétés dont cette évolution exécutée ſur deux piſtes eſt ſuſceptible. On ne peut, en effet, jamais réunir autant de circonſtances favorables, ſoit pour le fonds, ſoit pour les acceſſoires. Relativement au local, comme le cheval entre ſur une des grandes parallèles de la carrière, il ſuffit d'économiſer l'eſpace que préſente la diagonale, & on a la faculté d'entre-couper le changement de main, ou par un contre-changement de main, ou par un renverſement d'épaules. La poſition des mains, la combinaiſon des rênes, la répartition des maſſes, ne laiſſent d'ailleurs rien à deſirer. Premièrement, l'appui de la main droite ſur la rêne du dedans place cette main au deſſous de la gauche qui dirige la rêne du dehors. En ſecond lieu, la tenſion de la rêne droite s'oppoſe au déploiement de l'encolure, tandis que l'élévation concertée de la rêne gauche aſſure à la rêne du dehors une puiſſance qu'elle a droit d'exercer, ou par preſſion, ou par écart, ou par ſoutien ; enforte que toutes les parties du dehors ſont abſolument à la diſcrétion du cavalier. Enfin la décompoſition des maſſes offre les 12 de l'avant-main inclinés du dehors ſur le dedans, conſéquemment les 12 de l'arrière-main apportés du dedans ſur le dehors, donc les 24 de la maſſe, étayés par les jambes 1 & 4, permettent évidemment aux jambes 2 & 3 de ſe mouvoir au gré du cavalier.

Premier Changement de main, de gauche à droite, exécuté ſur deux piſtes.

Tel difficile qu'on ſoit en matière de preuves, il me paroît encore plus difficile de ne pas admettre que les rênes, dirigées du dehors ſur le dedans, ne pouſſent le cheval ſur le dedans, qu'en vertu de la diviſion qu'elles occaſionnent dans la totalité de la maſſe, dont il charge alors les jambes tranſverſales de devant du dedans, & de derrière du dehors : qu'enſuite les rênes tendues du dedans ſur le dehors repouſſent le cheval ſur le dehors, d'après le contre-balancement qu'elles ſont éprouver au même volume qui ſe répartit autant ſur la jambe de devant du dehors, que ſur la jambe oblique de derrière du dedans. Du concours de ces éclaircifſements naît une maſſe lumineuſe qui porte la clarié juſques ſur les moindres mouvements du cheval. Auſſi l'élève, armé du flambeau de la vérité, profite du moment où le cheval abandonne un coin à gauche, pour lui demander l'exécution du premier changement de main qu'il a deſſein de lui faire tracer, & de gauche à droite, & ſur deux piſtes. En conſéquence, avec la main droite baiſſée ſur l'épaule du cheval, on entretient la rêne du dedans tendue, ce qui conſerve le pli pendant la durée de l'évolution : en conſéquence, le petit doigt de la main gauche met la rêne du dehors en oppoſition ſucceſſive avec l'épaule, ou la hanche, afin de commander le paſſage alternatif des deux jambes du dehors par deſſus celles du dedans.

Premier contre-changement de main, de droite à gauche, exécuté ſur deux piſtes.

Mais, à peine a-t-on exigé quelques pas en diagonale ſur deux piſtes, & de gauche à droite, qu'il faut s'apprêter à revenir de droite à gauche, & de la même manière, par le moyen d'un contre-changement de main, ou d'un renverſement d'épaules. Si, comme j'ai tout lieu de l'eſpérer, la première de ces deux évolutions obtient la préférence, on doit ôter la main droite de deſſus la rêne du dedans, afin que la main gauche, retenue, marque ſeule un demi-arrêt, d'où réſulte le redreſſement de l'encolure, ainſi qu'une égale diſtribution des 24 de la maſſe, dont chaque jambe du cheval reprend ſa quote-part. Ce préliminaire achevé ; préliminaire dans lequel on reconnoît aiſément la clôture du premier changement de main de gauche à droite, l'élève paſſe les rênes de la main gauche dans la droite, &, du même temps, en attribuant à la main gauche, actuelle du dedans, les fonctions qu'exerçoit auparavant la droite, il fait reparoître le pli ſur le nouveau dedans. Quant à cette dernière main, devenue du dehors, elle détermine le cheval à retourner ſur deux piſtes, de droite à gauche, dans celle qu'il ſuivoit de gauche à droite, tourefois à l'aide du jeu de l'index, qui remplace celui du petit doigt gauche deſſous la rêne du dehors.

Autant un demi arrêt importe à la préparation du contre-changement de main, autant une deſcente abſolue des deux rênes devient eſſentielle pour effacer la fuite des opérations analogues à la même contre-évolution, & refaire auſſitôt les calculs propres à celle qu'elle vient d'interrompre. Lors donc qu'on a ramené le cheval dans la première piſte à ſuivre de gauche à droite, il faut, après avoir abandonné la rêne gauche, rendre totalement la main droite, à l'effet que, d'une part, les rênes déſendues procurent au cheval une récompenſe bien acquiſe, & que, de l'autre, elles annullent toute eſpèce de combinaiſon. De là, pour

Digitized by Google

renouveller celle qui conſtitue le troiſième air cerré à terre, on eſt obligé de remettre les rênes dans la main gauche, & le cheval ployé ſur le dedans au moyen de la tenſion que produit l'appui de la main droite, dont la croupe ſaille en outre ſur le dedans, d'après le ſoutien un peu marqué de la main gauche, ſe retrouve encore une fois à la diſpoſition de ſon cavalier, cheminant de gauche à droite, & dans la combinaiſon de la hanche, ou des deux bouts en dedans.

Premier renverſement d'épaules, de droite à gauche, exécuté ſur deux piſtes.

Les élèves font généreuſement le ſacrifice de toutes ces difficultés, ſi délicieuſes à ſurmonter, lorſqu'au lieu de contre-changer de main, ils ſe réſignent au renverſement d'épaules. Cette évolution exige encore un demi-arrêt, mais elle n'entraîne point la ſubſtitution des rênes; elle défend de toucher en rien au deſſein du cheval; chaque choſe enfin doit reſter poſitivement au même état où elle ſe trouve pendant le changement de main. Conſéquemment il ſuffit, pour ramener le cheval par un renverſement d'épaules, d'amortir les effets de la rêne du dehors, & de rendre la puiſſance de celle du dedans plus active. Or, d'après la combinaiſon du changement de main de gauche à droite, que nous exécutons ſur deux piſtes, on parvient à renverſer les épaules de droite à gauche, & ſur le même plan, en extrayant de la main droite, ſçavoir, la tenſion de la rêne du dedans qui donne & contient le pli; la preſſion de la même rêne qui contraint la jambe 1, quoique du dedans, à chevaler la jambe 2; finalement le ſoutien encore de cette rêne du dedans, afin de faire rebrouſſer chemin à la jambe 3, qui paſſe à contre-ſens par-deſſus la jambe 4. Dès qu'on a repouſſé le cheval ſur la première piſte qu'il fraie de gauche à droite, on n'a plus qu'à rendre les deux mains, ſans ôter cette fois la droite de deſſus la rêne du dedans. Mais, en remontant ſes mains, le cavalier rétablit les rênes dans leurs véritables fonctions, dont il n'avoit eu la complaiſance de les deſſaiſir, qu'en conſidération du renverſement d'épaules de droite à gauche, qu'il vient d'exécuter ſur deux piſtes.

Première volte, de gauche à droite, exécutée ſur deux piſtes.

Si l'élève, à cette ſeconde façon de mener, enchaîne les quatre diviſions de la volte avec l'exactitude preſcrite dans la première, nul doute que le cheval, attentif à la préciſion de ſon conducteur, ne vienne fermer l'évolution circulaire ſur le point marqué par ſon ouverture. Ainſi, ſans avoir éprouvé la moindre perte de terrein, ſans déranger la poſition des mains, ſans altérer la valeur reſpective des rênes, ſans changer leur direction combinée, on éloigne une ſeconde fois le cheval de la piſte ſur laquelle il eſt de retour, en le pouſſant de deux piſtes dans la diagonale du premier changement de main qu'on lui fait définitivement articuler de gauche à droite.

Premières fractions d'une volte, de gauche à droite; exécutées ſur deux piſtes.

Ceux dont la prudence tempère l'ambition, ſe reſtreignent, ſans aucunes cauſes étrangères, aux fractions de la volte. On fait qu'elles conſiſtent en demi & en quart de volte. On ſe rappelle que la demi-ligne circulaire part du haut bout de l'une des deux grandes parallèles, & vient aboutir à la portion inférieure de la même grande longueur; & encore qu'on doit toujours attacher le premier point du quart de volte au commencement d'une piſte, par la raiſon qu'il faut indiſpenſablement rabattre l'autre extrémité du quart de cercle ſur la fin de la piſte qu'on abandonne en ſortant d'un coin. Au ſurplus, qu'un élève arrondiſſe une volte entière, qu'il en exprime la moitié, qu'il en eſquiſſe le quart, jamais il ne peut réuſſir qu'avec une ſuite réfléchie des temps preſſés & ſoutenus de la rêne du dehors: ſuite calculée ſur l'écart de la rêne du dedans. En conſéquence, on élargit la demi-volte de gauche à droite, comme on briſque le quart de volte à la même main, au moyen d'une direction plus ou moins ſentie de la rêne gauche, que le petit doigt approche de l'épaule du cheval, & qu'il oppoſe enſuite à la hauteur de la hanche. N'oublions pas, auſſitôt le report des épaules dans la piſte qu'on va ſuivre de droite à gauche, d'ôter la main droite de deſſus l'ancienne rêne du dedans, afin qu'une deſcente de la main gauche achève promptement la décompoſition des maſſes entamée par la deſtruction du pli. C'eſt alors que la main droite, en ſa qualité de main du dehors, s'empare des rênes. A l'égard du cheval, d'après le pli qu'il reçoit de la main gauche appuyée ſur la nouvelle rêne du dedans, d'après la puiſſance que l'index de la main droite communique à la rêne du dehors, il reparoît dans la combinaiſon de la hanche, ou des deux bouts en dedans, & figurant de droite à gauche, les mêmes pas qui le portoient en avant de gauche à droite.

Prendre un coin qui ſe préſente à droite. Second changement de main, de droite à gauche, exécuté ſur deux piſtes, coupé par un contre-changement de main également exécuté ſur deux piſtes: repris enſuite, & interrompu par un renverſement d'épaules encore exécuté ſur deux piſtes; enfin entamé par une volte, ou bien une demi-volte, ou fermé par un quart de volte.

Loin que le laconiſme affecté des ſections qu'on va lire me cauſe aucun remords, j'eſtime au contraire devoir élaguer dorénavant tout ce qui tient du précepte, bien convaincu que cette eſpèce d'abandon indique à mon élève le degré de confiance qu'il doit avoir dans ſes propres forces. Que n'eſt-on pas actuellement en état d'entreprendre ſeul! Seroit-ce la priſe des coins qui ſe préſentent à droite

droite ? Seroit-ce l'exécution ſur deux piſtes du ſecond changement de main de droite à gauche ? Seroient-ce même toutes les dépendances de cette dernière évolution qui pourroient inquiéter ? Comme je ſuis pour la négative, je retourne dans la première piſte où les reprifes commencent & finiſſent, afin de ſurveiller la préparation au temps d'arrêt.

L'Arrêt.

La clôture des changements de main ayant pour effet principal l'entier anéantiſſement de toutes les combinaiſons artificielles, produiſant en conſéquence l'effet ſecondaire de redreſſer les quatre diviſions mobiles du cheval, il n'exiſte aucun temps propre à l'arrêt, comme la fermeture du ſecond changement de main, quel qu'en ſoit le genre d'exécution de droite à gauche. Ce n'eſt donc qu'après avoir mis tous ſes ſoins à fermer celui qu'on vient de terminer ſur deux piſtes, & avoir fait au moins pluſieurs pas de ſuite abſolument ſur le droit, qu'il faut ſonger au temps d'arrêt définitif du troiſième air terre-à-terre, qu'on marque autant avec la retenue de la main gauche, ſeule directrice des rênes, qu'avec le ſoutien des jambes égales.

Troiſième façon de mener le cheval la hanche ou les deux bouts en dedans, de la ſeule main gauche.

On fait le plus grand éloge d'un élève, dès qu'on le juge en état d'entreprendre la troiſième leçon du travail, en menant de la ſeule main gauche, puiſque le plus épineux des airs connus eſt, ſans contredit, celui de la hanche, ou des deux bouts en dedans, quand même on en retrancheroit les changements de main ſur deux piſtes, & toutes les variantes qu'on a coutume d'y joindre. Ainſi, dire de quelqu'un qu'il vient aiſément à bout de cette leçon difficile avec une ſeule main, c'eſt publier hautement qu'à force de travail & d'application, il eſt enfin poſſeſſeur de ce bel aplomb qui réſulte de l'exacte & imperturbable correſpondance entre les trois diviſions du corps de l'homme à cheval, & d'où naiſſent les qualités conſtitutives d'une main excellente. Si par hafard on trouvoit ce préambule hyperbolique, on n'auroit qu'à ſuivre la filiation des procédés que je vais décrire ; ils ſont de nature, & par eux-mêmes, & par leur enchainement, à convaincre les plus incrédules de la réalité de ce que j'avance.

Des amateurs inſtruits concevront la meilleure opinion de l'académiſte aſſez maître de ſes mouvements pour ne permettre au cheval qu'une action conſentie, quoique dépendante de la ſeule main gauche. Que ſera-ce, quand ils verront le cheval, ſavamment porté des jambes dans la main, & plus judicieuſement encore reporté de la main dans les jambes, venir dans la main avant la fin du premier tour de manège, ſe mettre ſur les hanches, & par ſuite ſe ployer ſur le dedans. Lorſque pluſieurs eſſais répétés aſſurent du point de réunion où le cheval, preſqu'en équilibre, ne peut réſiſter aux impulſions qu'il reçoit, le cavalier entame la leçon. C'eſt alors qu'avec la main arrondie, rapportée ſur le dehors, (conſéquemment, ſans relâcher la rêne du dedans, dont la tenſion primitive donne & conſerve le pli) non-ſeulement la preſſion de la rêne droite pouſſe la jambe 1 au fond d'un angle ouvert à gauche, mais qu'elle l'y fixe, juſqu'à ce que le ſoutien déciſif de la rêne gauche, emané de l'écart du petit doigt, en défendant l'approche du coin, repouſſe vigoureuſement la jambe 4, que le cheval étend auſſitôt ſur la crête de la piſte, & qu'il appuie derrière ſa tranſverſale. La ſtatique équitante ne nous laiſſe pas ignorer que les maſſes reviennent obliquement appeſantir les jambes abaiſſées, afin que le cheval diſpoſe librement des jambes qu'il veut élever. Or, pour peu qu'on ait de ſentiment dans les cuiſſes, & de fineſſe dans la main, il eſt aiſé de ſaiſir ce temps unique qui ſépare l'action achevée d'avec l'action naiſſante ; enſorte qu'en faiſant rentrer à point nommé le petit doigt dans la main qu'on reporte arrondie ſur le dedans, on ſubſtitue la preſſion au ſoutien de la rêne gauche, & du même temps, on remplace la preſſion de la rêne droite par ſon écart. Du nouvel arrondiſſement de la main, ainſi que de ſa poſition récente, réſultent deux effets, dont voici le détail. Le premier dérive de la ſeule rêne du dehors, qui, modérément preſſée ſur l'épaule gauche, aſſure les 12 de l'avant-main chargés ſur la jambe 1 ; dès-lors, qui oblige le cheval, & d'enlever la jambe 2, & de la poſer au milieu de la piſte. Le ſecond effet participe à-la-fois des deux rênes, quoiqu'il ait cependant ſa cauſe principale dans la puiſſance écartée de celle du dedans ; car, puiſque leur direction actuelle de gauche à droite amène autant l'avant-main ſur la jambe 1, qu'elle repouſſe l'arrière-main ſur la jambe 4, il n'eſt pas au pouvoir du cheval de faire ſuivre la jambe 2 par une autre que par la jambe 3. Mais, au moyen de ce que la jambe 4, imprimée ſur la crête de la piſte, ébauche la tournure demi-cintrée convenable à l'air de la hanche, ou des deux bouts en dedans, il ſe pourroit que le cheval abusât de la ſortie de ſa croupe pour forcer l'extenſion de la jambe de derrière du dedans, ſi l'écart préſervatif de la rêne droite n'aſſignoit pas la place que cette dernière jambe doit occuper en dehors de la piſte.

Prendre un coin qui ſe préſente à gauche.

Parmi les calculateurs, il en eſt peu qui n'aient expérimenté que, du ſein de la difficulté, ſouvent il s'élevoit certaines combinaiſons inattendues qui, comparées avec les précédentes, ſembloient naître pour rafraîchir un eſprit trop appliqué. Notre élève n'a peut-être pas encore fait cette remarque, quoique le travail en fourniſſe de fréquentes occaſions. Au reſte, la priſe des coins avec la ſeule main gauche en donne une preuve d'autant moins équivoque, qu'elle tire ſa ſource de l'air qu'il exécute. En

Digitized by Google

effet, lorſqu'on récapitule la diſtribution des maſſes, préparatoirement à la figure de la hanche, autrement des deux bouts en dedans, & qu'on ſuit leur répartition analogue à l'action du même air, on trouve les deux bipèdes du cheval abſolument diſpoſés pour faire entrer les épaules ſeules dans les coins qui ſe préſentent à gauche, & pour les en faire ſortir. Premièrement, la main qu'on rapporte arrondie ſur le dehors dirigeant les rênes de droite à gauche, les 12 de l'avant-main reviennent à chaque pas ſur la jambe 2, & les 12 de l'arrière-main reſtent ſur la jambe 3; par conſéquent le bipède de devant, incliné ſur le dehors, invite le cheval à pouſſer la jambe 1 dans le premier angle ouvert à gauche, pendant que l'oppoſition naturelle du bipède de derrière, confirmée par le ſoutien de la rêne gauche ſoumiſe à l'écart du petit doigt, entretient la marche oblique de la jambe 4, que le cheval arrête, & poſe en face du point de réunion des deux piſtes. Secondement, on reporte la main arrondie ſur le dedans. Dès ce moment la nouvelle direction des rênes, tendues de gauche à droite, repouſſe la colonne de devant ſur la jambe 1, afin de favoriſer le chevaler de la jambe 2; & les épaules forment du premier coin ouvert à gauche. Bref, la main arrondie de retour ſur le dehors, ſurtout aidée par le ſoutien du petit doigt, rappelle au cheval, artificiellement combiné, la hanche ou les deux bouts en dedans, que la jambe 3, miſe en dehors de la piſte, ne doit y rentrer qu'à la décompoſition du troiſième air terre-à-terre.

Premier changement de main, de gauche à droite, exécuté ſur deux piſtes, coupé par un contre-changement de main également exécuté ſur deux piſtes: repris enſuite, & interrompu par un renverſement d'épaules encore exécuté ſur deux piſtes; enfin entamé par une volte, ou bien une demi-volte, ou fermé par un quart de volte.

Quelque ardent que puiſſe être un élève, malgré l'aſſurance que doivent lui donner ſes premiers ſuccès, il ne me paroît point du tout extraordinaire, qu'à la veille de paſſer aux changements de main exécutés ſur deux piſtes, & ornés de leurs variantes, il ſoit intrigué de ſe voir réduit au ſecours de ſa ſeule main gauche. Mais cette timidité, bien capable de refroidir le zèle dont je le ſuppoſe animé, ne tient pas longtemps devant l'échelle de proportion, où les puiſſances graduées des différentes poſitions de la main ſont fidèlement gravées. On a vu, dans la leçon de l'épaule en dedans, que j'ai ſcrupuleuſement rempli leur canevas expoſé dans la leçon du pas d'école. On eſt donc parfaitement inſtruit que, ſi la main ſeulement arrondie donne la tenſion de la rêne droite, la main ſeulement cambrée donne la tenſion de la rêne gauche: que ſi la main, d'abord arrondie, puis amenée ſur la droite, produit la tenſion & l'écart de la rêne droite, qu'accompagne indiſpenſablement la preſſion de la rêne gauche, la main, d'abord cambrée, puis amenée ſur la gauche, produit la tenſion & l'écart de la rêne gauche, indiſpenſablement accompagnée par la preſſion de la rêne droite; conſéquemment, que ſi la main arrondie, qu'on reporte enſuite ſur la gauche, en offrant encore la tenſion de la rêne droite, produit les deux effets de la même rêne preſſée, & de la rêne gauche écartée, la main cambrée, qu'on reporte enſuite ſur la droite, ajoute à la tenſion de la rêne gauche les deux effets de la même rêne preſſée, & l'écart ſecondaire de la rêne droite. On ſait enfin que ſi la main toujours arrondie, toujours amenée ſur la droite, mais retenue ſur elle-même, fait parcourir à la rêne droite les trois degrés de tenſion, écart, ſoutien, auxquels ſe joint auſſitôt la preſſion intermédiaire de la rêne gauche, la main toujours cambrée, toujours amenée ſur la gauche, mais retenue ſur elle-même, fait paſſer la rêne gauche par les trois degrés de tenſion, écart, ſoutien, ſans omettre la preſſion auxiliaire de la rêne droite.

Point de loi qui ne ſoit commentée. Point de règle qui n'ait ſon exception. Voilà ce qu'on entend par-tout, ce que tout le monde éprouve, & ce qu'on répète le plus ordinairement. Or, nous avons pour principe général en équitation, que l'arrondiſſement de la main commande les vibrations ſucceſſives de la rêne droite, & que les valeurs progreſſives de la rêne gauche ſe multiplient deſſous la main cambrée. Mais comment entretiendroit-on l'encolure ployée, pendant que la main arrondie détermine de gauche à droite la marche oblique du cheval qu'on mène ſur deux piſtes, & qui paſſe alors les jambes 2 & 4 par deſſus celles 1 & 3, ſi les élèves n'apprenoient pas à tirer, avec leur petit doigt, quelques exceptions de la rêne gauche, ou bien s'ils ne ſavoient pas adroitement provoquer, avec l'annulaire, les temps particuliers à la rêne droite, lorſque leur main cambrée décide, de droite à gauche, le chevaler alternant des jambes 1 & 3 ſur celles 2 & 4? Muni d'une bouſſole auſſi juſte, dirigeons le cheval vers la diagonale du premier changement de main de gauche à droite, & faiſons-la lui tracer ſur deux piſtes.

Premier changement de main, de gauche à droite, exécuté ſur deux piſtes.

La crainte d'ennuyer m'a ſouvent fait promettre d'élaguer tout ce qui tient du précepte, mais ſous la réſerve de ſubſtituer des récapitulations équivalentes aux procédés méthodiques, puiſqu'elles mettent un élève inſtruit à portée de tirer du paſſé des inductions avantageuſes pour le préſent & favorables à l'avenir. Par exemple, au lieu d'enſeigner actuellement les temps de la ſeule main gauche, ainſi que le jeu des deux derniers doigts de cette main qui détermine un cheval, déjà diſpoſé ſur deux piſtes, à changer & contre-changer de main; qui lui renverſent les épaules, qui le mènent ſur les voltes, enfin qui lui font eſquiſſer la moitié, ou

ſeulement décrire le quart de cette évolution circulaire; au lieu, dis-je, d'entrer à ce ſujet dans aucune répétition littérale, il me ſemble plus à propos de preſenter ſous un même point de vue les différentes combinaiſons des rênes, qui créent les trois principaux airs terre-à-terre, afin que leur comparaiſon indique l'analogie qu'elles peuvent avoir avec les évolutions qui leur ſont inhérentes.

Des trois principaux airs terre-à-terre.

LE PAS D'ÉCOLE.

Formation du pas d'école ſur la ligne droite.

Le pli :
Tenſion de la rêne du dedans.
Enlever ſucceſſif & tranſverſal des quatre jambes :
Scrupuleuſe égalité dans la valeur réciproque des deux rênes.

Paſſage des coins.

Entrée de l'avant-main :
Tenſion & preſſion de la rêne du dedans.
Demi-écart de la rêne du dehors.
Sortie de l'avant-main :
Preſſion de la rêne du dehors.
Tenſion & écart de la rêne du dedans.
Entrée de l'arrière-main :
Tenſion & écart de la rêne du dedans.
Preſſion de la rêne du dehors.
Sortie de l'arrière-main :
Tenſion & demi-preſſion de la rêne du dedans.
Ecart de la rêne du dehors.

Changement de main.

Ouverture :
Demi-preſſion de la rêne du dehors.
Tenſion fixée de la rêne du dedans.
Tenſion fixée de la rêne du dedans.
Demi-écart de la rêne du dehors.
Deſtruction du pli :
Les rênes rendues.
Reconſtruction du pli :
Les rênes repriſes avec la tenſion de la nouvelle rêne du dedans.
Fermeture :
Demi-preſſion de la nouvelle rêne du dehors.
Tenſion fixée de la nouvelle rêne du dedans.
Tenſion fixée de la nouvelle rêne du dedans.
Demi-écart de la nouvelle rêne du dehors.

L'ÉPAULE EN DEDANS.

Préparation & formation du pas ſur la ligne.

Le pli :
Tenſion de la rêne du dedans.
Préparation :
Preſſion de la rêne du dehors.
Tenſion & écart circulaire de la rêne du dedans.
Action :
Tenſion & preſſion circulaire de la rêne du dedans.
Ecart de la rêne du dehors.

Paſſage des coins

Entrée de l'arrière-main :
Preſſion renouvellée de la rêne du dehors.
Tenſion & écart circulaire de la rêne du dedans.
Sortie de l'arrière-main :
Preſſion renouvellée de la rêne du dehors.
Tenſion & écart circulaire de la rêne du dedans.

Changement de main.

Ouverture :
Un demi arrêt, le pli conſervé par la tenſion de la rêne du dedans.
Deſtruction du pli :
Les rênes rendues.
Reconſtruction du pli :
Les rênes reprises avec la tenſion de la nouvelle rêne du dedans.
Fermeture :
Comme au pas d'école.

LA HANCHE OU LES DEUX BOUTS EN DEDANS.

Préparation & formation du pas ſur la ligne.

Le pli :
Tenſion de la rêne du dedans.
Préparation :
Tenſion & preſſion de la rêne du dedans.
Soutien de la rêne du dehors.
Action :
Preſſion de la rêne du dehors.
Tenſion & écart de la rêne du dedans.

Paſſage des coins.

Entrée de l'avant-main :
Tenſion & preſſion de la rêne du dedans.
Soutien renouvellé de la rêne du dehors.
Sortie de l'avant-main :
Preſſion de la rêne du dehors.
Soutien renouvellé de la rêne du dehors.
Tenſion de la rêne du dedans.

Changement de main exécuté ſur deux piſtes.

Ouverture :
Preſſion de la rêne du dehors.
Tenſion & écart de la rêne du dedans.
Tenſion & demi-preſſion de la rêne du dedans.
Soutien de la rêne du dehors.
Deſtruction du pli :
Les rênes rendues.
Reconſtruction du pli :
Les rênes repriſes avec la tenſion de la nouvelle rêne du dedans.
Fermeture :
Comme au pas d'école.

Autre fermeture relative au contre-changement de main exécuté ſur deux piſtes.

Auſſitôt les temps de la rêne du dehors preſſée, de la rêne du dedans tendue & écartée, on marque

Digitized by Google

un demi-arrêt, les rênes égales, & le pli reparoit sous la tenſion de la nouvelle rêne du dedans.

Contre-changement de main exécuté ſur deux piſtes.

Ouverture du contre-changement de main exécuté ſur deux piſtes :
Preſſion de la nouvelle rêne du dehors.
Tenſion & écart de la nouvelle rêne du dedans.
Tenſion & demi-preſſion de la nouvelle rêne du dedans.
Soutien de la nouvelle rêne du dehors.
Deſtruction du pli :
Les rênes rendues.
Reconſtruction du pli :
Les rênes repriſes avec la tenſion de la nouvelle rêne du dedans.
Fermeture :
Comme au pas d'école.

Autre fermeture du même changement de main, préparatoire au renverſement d'épaules exécuté ſur deux piſtes.

Auſſitôt les temps de la rêne du dehors preſſée, de la rêne tendue & écartée, on marque un demi-arrêt, le pli conſervé par la tenſion de la rêne du dedans.

Renverſement d'épaules exécuté ſur deux piſtes.

Ouverture du renverſement d'épaules exécuté ſur deux piſtes.
Tenſion & preſſion de la rêne continuée du dedans.
Ecart de la rêne continuée du dehors.
Demi-preſſion de la rêne continuée du dehors.
Tenſion & ſoutien de la rêne continuée du dedans.
Les rênes rendues & repriſes encore avec la tenſion de la même rêne du dedans.
Fermeture :
Comme au pas d'école.

Si j'ai ſu faire connoître quels ſont les temps ſimples de la main d'où ſortent les effets généraux des rênes; ſi j'ai ſu donner une appréciation certaine du degré d'influence de ces mêmes effets généraux ſur tout l'enſemble du cheval, & particulariſer en même temps leur action immédiate ſur telle ou telle diviſion iſolée de ſa maſſe; enfin ſi j'ai ſu tirer, par l'écorcher des trois principaux airs terre-à-terre, la quinteſſence des différentes poſitions de la main qui gouverne les mouvements artificiels du cheval, il ne me reſte donc plus qu'à préſider au travail de mon élève occupé du premier changement de main de gauche à droite, qu'il doit exécuter ſur deux piſtes avec le ſecours de ſa ſeule main gauche. Or, pour que le cheval, ployé à droite, paſſe diagonalement les deux jambes gauches par-deſſus les deux jambes droites, on n'ignore pas qu'il faut, pendant le repos à terre des jambes 1 & 4, rapporter ſur le dedans la main arrondie, dont les doigts ſont exactement rentrés, & reporter enſuite ſur le dehors la main encore arrondie, mais avec le petit doigt écarté, à meſure que le cheval appuie les jambes 2 & 3. Alors les temps ſucceſſifs & progreſſifs des rênes; gauche, preſſée; droite, tendue & écartée, puis tendue & modérément preſſée; finalement, de la rêne gauche ſoutenue, demandent & obtiennent alternativement le chevaler des jambes 2 & 4 ſur celles 1 & 3.

Premier contre-changement de main, de droite à gauche, exécuté ſur deux piſtes.

On a les mêmes droits à la réuſſite du premier contre-changement de main de droite à gauche, exécuté ſur deux piſtes, chaque fois qu'un demi-arrêt annonce l'échange qu'on eſt prêt à faire de cette ſeconde évolution contre la première diagonalement entrepriſe de gauche à droite. En effet, auſſitôt que la puiſſance des jambes égales du cavalier, non-ſeulement accompagne, mais prime la retenue de ſa main redreſſée; le cheval que ce temps intermédiaire remet d'aplomb ſur ſes quatre jambes, abandonne volontiers toute eſpèce de combinaiſon pour attendre celle qu'on veut lui communiquer. Dans cet état, la main cambrée, rapportée ſur le nouveau dedans, produit les trois effets, de la tête du cheval ramenée à gauche; de la jambe 1 pouſſée par-deſſus ſa voiſine; de l'écart oblique de la jambe 4. Voilà l'inſtant où l'annulaire, en ſortant de la main cambrée qu'on reporte ſur le dehors, donne le ſoutien de la rêne droite qui fait promptement ſuccéder le chevaler tranſverſal de la jambe 3 à l'enlever naturel de la jambe 2.

Premier renverſement d'épaule de droite à gauche, exécuté ſur deux piſtes.

Lorſqu'on ſe méfie de ſes forces au point de ramener le cheval par un renverſement d'épaules, on reporte, ſans préjudice à la préparation du demi-arrêt, la main arrondie ſur le dehors, afin que, d'une part, & la tenſion, & la preſſion de la rêne droite, reſtée du dedans, faſſent diagonalement rétrograder, malgré l'indication du pli, la jambe 1 par-deſſus la jambe 2, tandis que de l'autre, l'écart de la rêne gauche permet l'éloignement oblique de la jambe 4. Viennent enſuite les temps de la rêne gauche preſſée; de la rêne droite tendue & ſoutenue, qui, comme on en a la preuve, remettent le cheval, toujours ployé à droite, en pleine poſſeſſion de ſa jambe 2, & qui contraignent la jambe 3 à repaſſer bruſquement par-deſſus la jambe 4.

Première Volte, de gauche à droite, & premières Fractions d'une volte de gauche à droite, exécutées ſur deux piſtes.

Le principe univerſel des évolutions circulairement exécutées ſur deux piſtes étant écrit dans la méthode ci-deſſus enſeignée; ayant en outre démontré que c'eſt uniquement l'étendue du terrein qu'elles embraſſent qui conſtitue ces évolutions, ou volte entière, demi-volte ou quart de volte, on

Digitized by Google

voudra bien chercher leur solution, par le moyen de la seule main gauche, dans les précédentes sections, sans attendre rien de neuf à cet égard.

Prendre un coin qui se présente à droite. Second changement de main de droite à gauche, exécuté sur deux pistes, coupé par un contre-changement de main également exécuté sur deux pistes; repris ensuite, & interrompu par un renversement d'épaules encore exécuté sur deux pistes; enfin, entamé par une volte ou bien une demi-volte, ou fermé par un quart de volte.

Que nous nous représentions le cheval entré dans la nouvelle piste, & que nous le suivions, à cette seconde main, travaillant la hanche, ou les deux bouts en dedans, nous le verrons passer aisément les angles ouverts à droite; changer, contre-changer de main; se prêter au renversement d'épaule; tracer une volte; n'en dessiner que la moitié, ou revenir prestement par un quart de volte, chaque fois que l'élève écoute attentivement l'enlever des jambes du dedans, avant que de pousser son cheval sur le dehors, ou qu'il attend le jeu des jambes du dehors pour le ramener adroitement sur le dedans.

L'Arrêt.

La réunion des deux extrémités d'un cercle en prouve la régularité. Ainsi le temps d'arrêt avec lequel on interrompt, de la seule main gauche, la première allure naturelle au cheval, est celui qui termine le dernier air artificiel qu'on sache exiger de la même manière.

La tête au mur.

Nous venons bien d'épuiser toutes les combinaisons distributives du cheval, mais pas encore toutes celles caractéristiques de ses actions artificielles. Les deux derniers airs terre-à-terre offrent dans ceux intitulés la tête, ainsi que la croupe au mur, une vaste carrière, où les amateurs peuvent exercer les talents acquis dans les trois premières leçons du travail. En effet, actuellement en pleine possession de la chaîne vertébrale du cheval, notre élève n'a-t-il pas le droit d'en tendre les ressorts à son gré? Fidèle économe des forces de l'animal qu'il subjugue, il a su d'abord gagner la première division mobile, autrement l'encolure, en menant au pas d'école. L'épaule en dedans; la hanche ou les deux bouts en dedans, avec des changements, contre-changements de main, renversements d'épaules, voltes, demi-voltes, quarts de voltes, tous exécutés sur deux pistes, lui ont successivement appris à diriger séparément chacune des trois autres divisions mobiles; qui sont, les épaules, le corps, les hanches; & concurremment les quatre ensemble, tant du dehors sur le dedans, que du dedans sur le dehors. Ainsi les deux leçons qui vont terminer la première classe du travail, étant composées des mêmes genres de pas que celles dont on a ci-devant lu la dissection, j'en présenterai simplement l'historique, auquel j'ajouterai cependant, comme observation essentielle, qu'il faut prudemment s'en tenir à la première façon de mener les rênes séparées, jusqu'à ce qu'on ait ce tact fin & sûr, fruit d'une habitude raisonnée, & qu'on doit y revenir, sans hésiter, aussitôt que le cheval bégaie aux indications plus resserrées des rênes réunies dans la main du dehors, ou qu'il reste indécis dessous les pressions de la seule main gauche. Mais il me répugneroit singulièrement de reparler des pressions des jambes égales du cavalier, puisqu'il n'existe pas une des leçons & des élémens, & du travail, qui ne montre l'ondulation calculée de l'arrière-main, comme la cause universelle de l'obéissance du cheval, quelle que soit d'ailleurs la tournure que son avant-main puisse recevoir.

Ce que c'est que la Tête au mur.

Il n'est pas un air de manège dont la figure ne dépende de certaines proportions conventionnelles. Celles attributives de la tête au mur sont, d'après les conditions posées & reçues, de placer le cheval de manière qu'avec le pli sur le dedans, chaque bipède, parallèle au mur qu'il regarde, fraie obliquement une piste distincte, au moyen du chevaler alternatif des deux jambes du dehors par-dessus celles du dedans. La pratique journalière des leçons m'a souvent permis d'observer que les élèves manquoient ordinairement celle de la tête au mur, pour vouloir suivre trop à la lettre le titre approuvé par l'équitation. Or, ils éviteroient aisément l'écueil fatal à cette leçon, s'ils avoient l'attention de conserver aux épaules du cheval la prééminence qui leur fait artistement & diagonalement entamer les différens airs auxquels on parvient à le ployer sur deux pistes. Au reste, il ne faut pas une oreille absolument délicate pour appercevoir l'erreur qu'on laisse glisser dans la position d'un cheval qui marche strictement la tête au mur; car la prompte répétition du heurt des pieds du dehors contre ceux du dedans, avertit à point nommé du moment où le non-chevaler provient du défaut d'obliquité.

Comment on met un Cheval la tête au mur.

On retrouve dans l'ébauche de la tête au mur une ressemblance complette avec la figure du changement de main exécuté sur deux pistes; ressemblance qui commande l'emploi des mêmes procédés. En conséquence, aussitôt le pli formé par la tension de la rêne du dedans, la pression, & le soutien immédiat de la rêne du dehors produisent le chevaler des deux jambes du dehors, que favorisent, & l'écart, & la demi-pression de la rêne du dedans.

Comment on exécute la leçon de la tête au mur.

Plus on veut compliquer les allures artificielles, moins il faut permettre au cheval d'en précipiter l'exécution. De-là cette recommandation, qui sert d'exorde à toutes les leçons du travail, de les faire

Digitized by Google

entamer au cheval droit de tête, d'encolure, d'épaules, de corps, de hanches, afin de se ménager assez de temps pour mettre le cheval dans la main; l'asseoir par gradation sur les hanches; bref, afin de lui donner le pli sur le dedans. Comme notre élève a souvent éprouvé que la souplesse est le vrai diapason de l'obéissance du cheval, il doit attendre que le sien soit à ce degré de légèreté reconnu pour être le germe de la finesse & de la soumission. Alors on mène la hanche, ou les deux bouts en dedans, jusqu'à la hauteur du premier coin, & au lieu de travailler à prendre ce coin, on demande l'exécution de la tête au mur, en opérant une suite motivée de temps pressés, écartés, puis soutenus de la rêne du dehors, dont on module la valeur progressive sur la puissance auxiliaire de la rêne du dedans quelquefois écartée; quelquefois modérément pressée; mais constamment tendue. Le cheval ébranlé la tête au mur chemine, premièrement avec le chevaler de la jambe de devant du dehors, que seconde à l'instant l'écart oblique de la jambe de derrière du dedans. Ensuite il retire la jambe de devant du dedans de dessous celle du dehors, & la pose à côté d'elle. Quatrièmement, & enfin, il enlève la jambe de derrière du dehors qu'il étend au-dessus de sa parallèle, & que, du même temps, il avance derrière sa transversale. On fait suivre au cheval le tracer des pistes, non seulement avec la tête, mais encore avec les trois autres divisions mobiles des épaules, du corps, des hanches, obliquement tournées sur le dedans, suivant ce principe, l'avant-main a, & doit toujours avoir une action primitive sur l'arrière-main qui n'a, & ne peut jamais avoir qu'une action imitative.

Passages des coins.

Le souvenir de ce principe en rapelle un autre analogue à la prise des coins. Ce dernier enjoint aux académistes de ne faire passer dans les angles que les seules jambes avec lesquelles le cheval traie la piste. Puisque le plan oblique de la tête au mur engage le cheval à placer un peu plus au milieu de la piste la jambe de devant du dehors que celle du dedans qu'il appuie continuellement auprès de la crête, il en résulte qu'à cet air, on effectue la prise des coins en augmentant la valeur des temps de main ci-dessus adaptés au passage exclusif des épaules dans les mêmes angles. C'est donc actuellement la pression renouvellée de la rêne du dehors, précédée & suivie par le soutien de la même rêne, & encore aidée par la tension fixée de la rêne du dedans, qui pousse d'abord la jambe de devant du dehors dans les coins presqu'à l'exclusion de celle du dedans, & qui l'en chasse ensuite aussi privativement.

Changements de main.

Les élèves n'ont pas le choix dans les différents changements de main. Il n'est que celui sur deux pistes qui puisse valablement diviser la leçon de la tête au mur. Enseignons à présent la manière dont on l'enchaîne à la quatrième leçon du travail. La résolution prise de changer de main, avant que de la communiquer au cheval esquissé la tête au mur, il faut nécessairement travailler à repousser l'avant-main du dehors sur le dedans, afin que les épaules abandonnent la parallèle qu'elles ont en face, & qu'elles arrivent les premières au niveau de la diagonale. En annonçant que ce préliminaire s'appelle dévider les épaules, l'équitation indique les moyens de réussir. En effet, puisqu'un cheval placé vis-à-vis du mur ne peut se présenter diagonalement à la carrière qu'il veut traverser, sans diligenter ses épaules plus que ses hanches; de son côté, le cavalier ne peut espérer cette action privilégiée de la part du bipède du devant, à moins que de renouveller les temps de main qui viennent d'ordonner l'entrée dans les angles, ainsi que leur sortie, plutôt avec la jambe de devant du dehors qu'avec celle du dedans. Lorsque les épaules revenues sur le dedans y priment les hanches, on ouvre le changement de main que le cheval parcourt sur deux pistes, & qu'il ferme d'après la méthode ci-devant établie, conçue & suivie.

L'Arrêt.

Nous avons déja fait nombre d'observations particulières à l'arrêt des différents airs de manège. Leur résultat présente le redressement du cheval qu'on a l'intention d'arrêter, comme une préparation expresse & indispensable. On consomme cette préparation par le seul fait de la clôture du changement de main; ainsi, nul doute qu'il faut saisir le cheval à son retour sur la première piste, pour lui marquer le temps d'arrêt de la tête au mur.

Position du Cavalier pendant la leçon de la tête au mur.

La position qu'on doit adopter pendant la marche de ce quatrième air terre-à-terre n'est pas nouvelle. On se décide à la prendre étendue sur le dedans, aussitôt qu'on pense au chevaler des jambes du dehors, qui ne peut avoir lieu qu'autant que les masses combinées de l'homme & du cheval portent à plomb sur les jambes du dedans.

De la croupe au mur.

Les écuyers envisagent la croupe au mur moins comme un air de manège, qu'ils n'en considèrent la figure comme une version de la tête au mur. Il est constant que le seul intitulé de cette dernière leçon avertit les élèves qu'elle ne diffère d'avec la précédente que par la situation absolument inverse du cheval, eu égard toutefois à sa direction actuelle, puisque la combinaison interne des masses, ainsi que leur répartition externe, sont communes à l'un & à l'autre de ces deux airs terre-à-terre.

Ce que c'est que la croupe au mur.

Pour qu'un cheval marche la croupe au mur, il faut qu'avec le pli, ses épaules soient obliquement

Digitized by Google

menées du dehors sur le dedans ; il faut que le bipede de devant trace en dedans de la carrière une seconde piste parallèle à celle qui règne le long du mur, & que l'action de ce bipède ait lieu par le chevaler de la jambe de devant du dehors ; enfin il faut que le jeu de l'arrière-main, qui fuit la piste ordinairement frayée le long du mur, corresponde en tout point à celui de l'avant-main, au moyen du passage de la jambe de derrière du dehors que le cheval avance également par-dessus celle du dedans.

Comment on met un Cheval la croupe au mur.

Ce n'est qu'en comparant qu'on peut sainement juger. Voilà pourquoi, nonobstant la description exacte de la tête au mur, j'ai donné l'analyse fidèle de la croupe au mur, afin que la comparaison de ces deux airs engage à se servir, pour le dernier, de la méthode usitée pour le premier.

Comment on exécute la leçon de la croupe au mur.

Il ne suffit pas d'appercevoir les nuances qui diversifient les airs de manège, pour en attraper la tournure à la première vue. Par exemple, quoiqu'on exécute très-régulièrement l'air de la tête au mur, on peut être extraordinairement embarrassé de choisir l'instant où on doit présenter un cheval à l'air inverse de la croupe au mur : à plus forte raison aura-t-on quelque inquiétude sur la conduite qu'il faut tenir pendant le cours de cette dernière leçon du travail terre-à-terre. Mais un élève entre dans la carrière avec la confiance qu'inspirent des principes éprouvés, auſſitôt qu'il se représente la nouvelle position du cheval obligé de mettre actuellement les pieds de devant dans l'empreinte qu'il formoit auparavant avec les pieds de derrière, & qu'en conséquence il observe l'impossibilité physique d'entretenir le dedans indiqué par le pli, si la rêne du dehors ne repousse pas le cheval de piste en piste, & ce, dès la première qui sert à sa préparation. Le point de difficulté consiste donc à disposer le cheval au travail de la croupe au mur avec une suite de calculs absolument opposés à ceux qui préparent la combinaison antérieure de la tête au mur. Or, rien de mieux à faire en pareille circonstance; cependant après avoir rempli les trois conditions du cheval dans la main, du cheval sur les hanches, du cheval ployé, que de mener l'épaule en dedans jusqu'à la fin d'une piste, puisque alors les combinaisons ci-dessus employées pour la tête au mur reprennent le cheval & le ramènent sur la même piste, la croupe tournée vers le mur, & par le chevaler alternatif des deux jambes du dehors.

Passage des coins.

On a vu le cheval obliquement conduit la tête au mur, poser la jambe de devant du dehors un peu plus au milieu de la piste que celle du dedans, & cette jambe de devant du dehors effectuer presque seule la prise des coins. On retrouve bien la même obliquité pendant la marche de la croupe au mur, mais les hanches occupant le long du mur la place qu'avoient les épaules, la jambe de derrière du dedans, comme gardienne du milieu de la piste, doit s'emparer des angles à son tour, au detriment de celle du dehors qui n'en fait qu'effleurer la crête. Ainsi, lorsqu'on estime les épaules à la hauteur du coin, on ajoute promptement la pression à la tension de la rêne du dedans, & ces deux temps unis aux soutiens retirés de la rêne du dehors retardent autant l'action de l'avant-main, qu'ils accélèrent le jeu de l'arrière-main : donc la jambe de derrière du dedans placée plus près du coin que celle du dehors, en trace auſſi l'angle d'une manière plus intime.

Changements de main.

La croupe au mur est le seul air de manège qu'aucun des changements de main connus jusqu'à présent ne puisse pas diviser. En effet, d'après la situation à contre-sens du bipède de devant, les épaules tracent elles mêmes un plan oblique en dedans de la carrière, enforte que le cheval présente toujours son épaule du dehors à chaque diagonale : circonstance qui ferme évidemment l'entrée des deux changements de main, de quelque manière qu'on veuille les traverser. Il faut pourtant essayer de couper la leçon de la croupe au mur, sans en effacer la figure. Voici comment on y parvient. A peine le cheval arrive-t-il au bout d'une des longueurs du manège, qu'un demi-arrêt annulle toutes les opérations analogues à l'air qu'il exécute sur deux pistes. Dans cet état, les quatre divisions mobiles sont absolument redressées, mais l'avant-main encore sur le dedans laisse l'arrière-main parallèle au mur qu'elle fuit. Je crois avoir assez souvent fait observer qu'une évolution épineuse en apparence, n'est pas la plus difficile en réalité. Nous en avons ici la preuve : car la tension de la nouvelle rêne du dedans n'a pas plutôt retourné le pli, que la puissance de la rêne actuelle du dehors détermine le cheval, obliquement esquissé la croupe au mur, à revenir de piste en piste sur celles qu'il vient de parcourir avec la même tournure.

L'arrêt.

Quoique les élèves soient instruits des formalités ordinaires à l'arrêt des airs de manège, cependant ils manqueroient infailliblement celui qui termine la croupe au mur, s'ils ignoroient qu'il ne faut penser à le marquer au cheval, qu'au moment où l'approche d'un mur a facilité son redressement préparatoire.

Position du cavalier pendant la leçon de la croupe au mur.

Ayant démontré, par la règle des rapports comparés, que la tête & la croupe au mur ont une même cause, il en résulte que leurs effets sont en raison égale. Ainsi, les élèves ne doivent point être étonnés de m'entendre dire que la position

Digitized by Google

étendue sur le dedans, enseignée pour la quatrième leçon, est encore la seule à prendre pendant la cinquième & dernière du travail terre-à-terre.

Méthode d'instruction relative sur-tout a la cavalerie. (de Bohan).

C'est des premières leçons mal données & mal conçues que proviennent toujours les attitudes forcées & gênées, qu'on ne détruit qu'avec tant de peine.

Le zèle & la volonté d'un commençant le font ordinairement roidir & contraindre, pour se redresser & s'étendre, si le maître n'a l'attention de lui démontrer que la grace ne peut exister qu'avec l'aisance. Ce n'est qu'au bout de quelques jours, que toutes les parties de son corps auront acquis la souplesse & l'habitude de la position qu'on lui demande.

On prendra toutes les précautions nécessaires pour conduire le cavalier par gradation, en commençant par les mouvements les plus lents, les plus doux, les plus réguliers & les plus unis, pour arriver, à mesure qu'il se confirmera dans sa posture, aux mouvements les plus rapides, les plus durs & les plus irréguliers.

Le pas uniforme sur une ligne droite sera donc choisi pour les premières leçons, comme l'allure la plus douce, & dans laquelle il est le plus aisé de conserver son équilibre.

On se gardera bien de se servir de la méthode usitée dans presque toutes les écoles, de commencer par faire trotter les cavaliers à la longe sur des cercles, & souvent sur de jeunes chevaux, dont l'allure irrégulière exige une longue pratique pour n'en être pas déplacé; mais quand même on choisiroit le cheval le plus sage & qui trotte le plus régulièrement, le corps, dans le mouvement circulaire, en proie aux forces centrifuges & centripètes, préseme des difficultés pour conserver son aplomb, difficultés qu'un commençant ne sauroit vaincre; il n'est, dans ces leçons, occupé que de se tenir par des moyens de force; il faut donc attendre qu'il soit bien confirmé dans le mouvement simple & direct, avant de le faire passer au mouvement composé & circulaire.

On donnera toujours au cavalier un cheval mis ou dressé, afin qu'il puisse pratiquer les préceptes qu'il a reçus; alors, l'obéissance ou la désobéissance de l'animal servira même à l'avertir de ses fautes, il recevra de son cheval une leçon continuelle.

Pour faciliter les moyens de donner leçon aux commençants, & multiplier les précautions contre les accidents qui pourroient arriver en les mettant d'abord en plaine, on a imaginé des espaces fermés, appellés *manèges*, assez vastes pour travailler les chevaux sur toutes les allures, mais pas assez grands pour que l'élève puisse cesser un instant d'entendre le maître; ces manèges sont encore fort commodes pour dresser & assouplir les chevaux.

Il y a des manèges de deux espèces, les uns couverts & les autres découverts.

Les premiers sont destinés à se garantir des mauvais temps, qui seroient un obstacle à la suite & continuité des leçons que l'éducation des chevaux exige.

Les seconds sont des espaces simplement limités par des barrières.

On a élevé dans toute la France des manèges destinés à l'instruction de la cavalerie, & c'est surtout depuis la paix de 1762, que ces édifices se sont multipliés à l'infini, mais la forme qu'on leur a donnée, servira, tant qu'ils existeront, à prouver la fausseté de nos idées & de nos principes, sur les moyens de former de la cavalerie. Les planches des Newcastle & des la Guérinière ont servi de plan à nos architectes; au lieu de donner à ces manèges la plus grande longueur possible, on ne leur a donné, dans cette dimension, que trois fois leur largeur; c'étoit la proportion de ceux de Versailles, & personne ne s'éleva contre cette imitation, absurde pour la cavalerie, car ce n'est que dans des espaces longs qu'elle peut décider & unir ses allures, qualités qui deviennent le principe de l'ordre, de l'ensemble, & de la force de nos escadrons. D'autres raisons militent encore en faveur des espaces vastes pour faire travailler la cavalerie, puisqu'il faut que ces manèges soient propres à contenir un grand nombre de chevaux à-la-fois; & pour que ces chevaux ne s'y ruinent pas promptement, il faut que les coins soient assez éloignés, pour que les mouvements directs ne soient pas réduits en mouvements circulaires. La faute qu'on fit alors existe encore aujourd'hui, mais elle est d'une conséquence à mériter l'attention du ministère. Si on approuve mes principes, & qu'il y ait encore des manèges à élever, je conseille de leur donner 80 pieds de largeur sur 300 pieds de longueur. Il y a deux manèges à Lunéville, dans lesquels 72 hommes marchent ensemble avec aisance. Ce sont les seuls que je connoisse où la cavalerie puisse travailler avantageusement, & sans se ruiner. Tours ceux de nos garnisons ne sont propres qu'à exercer une douzaine de cavaliers à-la-fois & en file.

On dira peut-être que les manèges sont inutiles, & que la cavalerie doit s'instruire en plaine; je réponds que, tant que la saison permet à la cavalerie de sortir, il faut la mener dehors, mais qu'en France, pendant cinq mois de l'année, les pluies, les neiges, les glaces, les frimats l'empêchent de sortir; & que, lorsqu'elle n'a point de manège, elle reste dans une inaction nuisible à l'homme & pernicieuse au cheval.

Quant aux manèges découverts, fermés par de simples barrières, ils doivent avoir à-peu-près les mêmes proportions; je préfère ces derniers pour instruire les hommes, & les premiers pour instruire les chevaux.

Mais

Mais revenons aux leçons de mon cavalier ; après avoir démontré sa position, il me reste à fixer la marche qu'on doit lui faire suivre pour la consolider ; & à indiquer la succession des leçons qu'il doit recevoir. Je n'entrerai que dans les détails des opérations qui servent à mener le cheval parfaitement dressé, car c'est de l'instruction de l'homme dont il s'agit seulement ici, la seconde partie de cet ouvrage traitant suffisamment de celle du cheval.

Il n'est pas douteux que la justesse de la posture de l'homme sur le cheval influe infiniment sur l'obéissance de ce dernier ; il faut donc s'attacher premièrement à la conserver, & secondement à rendre les opérations des mains & des jambes du cavalier simples, faciles, & indépendantes du reste du corps.

Première leçon.

Le cavalier prêt à marcher sera placé, ainsi que nous l'avons déja dit, sur un cheval dressé & sage ; il sera sans étriers, parce que ses cuisses n'ont pas encore acquis le degré d'allongement dont elles sont susceptibles ; les mains seront placées ainsi que je l'ai indiqué plus haut, tenant chacune une rêne du bridon. Il faut se garder de mettre le cheval en bride, parce que les commençants sont sujets à se tenir à la main, & par conséquent à gâter la bouche de leur cheval ; d'ailleurs il est nécessaire de leur expliquer & faire sentir l'effet des rênes, & le bridon devient beaucoup plus commode pour cet objet.

Afin de commencer par le mouvement le plus simple & le plus aisé, on mettra le cheval au pas, sur une ligne droite A B, (*fig.* 15).

En le supposant arrêté au point A, je fais porter au point B, ses bras, qui ne sont qu'à demi tendus, se baisseront également, & assez pour donner pleine liberté au cheval de porter sa masse en avant, mais pas assez pour qu'il n'existe plus aucun sentiment entre les mains du cavalier & la bouche de son cheval.

Par une simple flexion dans les deux genoux, le cavalier fera sentir les premières aides de ses jambes au cheval, en se servant des moyens que nous avons expliqués en parlant des aides, & en observant de mettre beaucoup d'égalité dans les deux plis des genoux, afin que la direction du mouvement soit sur la droite A B. Car mon cheval est dressé, comme on le verra par la suite, à se porter à gauche si la jambe droite de l'homme donne plus d'aide, & à droite si c'est la gauche qui en donne le plus. La ligne droite est, dans ce cas-ci, la résultante de deux forces égales en direction opposée. Je préfère les manèges découverts pour instruire les hommes, parce que, n'ayant point le secours du mur pour contenir leurs chevaux droits, ils sont obligés d'employer leurs deux jambes avec justesse ; au lieu que les écoliers habitués aux manèges fermés de murs, ne travaillent ordinairement qu'avec la jambe de dedans, & se trouvent très dérangés lorsque le mur leur manque.

Il est évident que la position la plus avantageuse au cheval, est celle dans laquelle il sera parallèle à la ligne 1, 2, puisque celle qu'il suit lui est parallèle, & qu'il ne peut la quitter sans allonger son chemin. Toute l'attention du cavalier doit donc être portée à contenir son cheval dans cette direction ; il y aura peu de peine, puisque mon cheval est dressé ; il lui suffira seulement d'opérer toujours en proportion de la lenteur ou de la vitesse que le cheval mettroit dans son allure.

Nous avons vu que le corps établi d'aplomb sur sa base, étoit placé le plus solidement possible, mais que si cette base, ou le corps du cheval, venoit à se porter en avant, le corps de l'homme tomberoit nécessairement en arrière, si quelque puissance ne le soutenoit & ne l'attirât en avant. Nous avons démontré que la résultante du poids des cuisses & des jambes emportées avec le cheval, faisoit un effort capable de soutenir ce corps, & l'empêcher de tomber en arrière ; mais si cette loi est suffisante pour l'équilibre, lorsque le cheval est dans un état de mouvement uniforme, elle devient insuffisante, dans l'instant où l'animal passe de l'état de repos à l'état de mouvement ; parce que l'à-coup de ce changement d'état donne une impulsion au haut du corps de l'homme qui tend à le laisser en arrière ; & plus il y aura de différence entre le repos & la vitesse, plus l'à-coup & l'impulsion seront considérables, & plus aussi l'aplomb de l'homme sera difficile à garder. Il est donc premièrement bien essentiel de n'employer aucune force dans les opérations des jambes, qui leur feroit perdre de l'effort qu'elles font par leur pesanteur, conjointement avec les cuisses, pour attirer le corps en avant.

La partie immobile, emportée avec le cheval qui se meut directement, attire nécessairement le corps de l'homme, auquel elle sert de base ; les points du corps les plus près des fesses de l'homme seront ceux qui seront les plus attirés, & cette force d'attraction en avant diminue proportionnellement en s'approchant du sommet de la tête de l'homme ; c'est ce qui fait que, si dans un moment inattendu, un cheval passe subitement de l'état de repos au mouvement direct, les reins de l'homme cèdent à l'impulsion, en fléchissant en avant, & le haut de son corps reste en arrière ; il est donc nécessaire que l'homme se précautionne, non seulement par une résistance dans ses reins, mais même que ses muscles lombaires donnent une légère impulsion à son corps, pour le porter parallèlement en avant à l'instant de la motion de l'animal ; il est inutile d'expliquer ainsi le principe en donnant leçon, il suffit de dire à l'homme, comme méthode générale, *que tout votre corps se porte en avant en même temps que l'animal*, car ce mouvement dans les muscles lombaires est aussi naturel à cheval qu'à pied.

Le cheval & l'homme, mis en mouvement avec

Digitized by Google

ces précautions, conserveront leur centre de gravité dans la même verticale ; & étant sur la direction A B, le cheval continuera à se mouvoir uniformément, si les aides se continuent avec gradation. Il ne s'agira que de continuer les mêmes causes pour obtenir les mêmes effets. Il semble que ce seroit ici le moment d'exposer comment le cheval peut sortir de la direction qu'on lui a donnée, & les moyens de l'y faire rentrer ; mais ce seroit confondre les deux parties de l'art de monter à cheval, & c'est de la position de l'homme seulement dont il s'agit dans ces premières leçons.

En parcourant la ligne A B, on fera sentir au commençant l'effet des poids & contre-poids de chacune de ces parties, qui doivent toutes tirer sur leur attache, sçavoir, les genoux tirés & pressés sur la selle par le poids des jambes, & les cuisses tirées & pressées sur la selle par leur propre poids.

La charge égale sur ses deux fesses l'avertira que son corps n'est penché ni à droite ni à gauche, car l'inégalité de cette même charge l'avertiroit que le corps est penché du côté de celle qui supporteroit le plus grand poids. Chaque pas de l'animal produit une petite secousse imperceptible de haut en bas dans tout le corps de l'homme, ce qui semble l'inviter à y céder, en se relâchant de plus en plus ; cette petite secousse aidera les cuisses à s'allonger & se mettre sur leur plat, & les jambes à se placer plus tombantes & plus près du corps du cheval. Quelques maîtres pourroient être tentés de nier cette vérité, mais pour s'en convaincre, qu'ils interrogent les commençants, ceux-ci certifieront qu'ils se placent plus facilement sur un cheval en mouvement que sur un cheval arrêté.

Il n'est point nécessaire que le cheval en cheminant sur la droite A B, ait l'encolure pliée à droite, comme on le recommande dans presque toutes les écoles ; je remarquerai, au contraire, que cette position d'encolure à droite rejette ordinairement les épaules du cheval à gauche, contraire sa marche, en un mot, le met de travers & hors de son aplomb. Je fais qu'un cheval de manège, dans un passage tridé, ou une galopade raccourcie & enlevée, acquiert de la grace aux yeux des spectateurs par cette position d'encolure, mais ce n'est ni des tours, ni des gentillesses dont j'entends parler dans cette instruction, c'est des principes certains & démontrés de l'art de monter & dresser les chevaux pour la guerre ; or, je me réserve de montrer par la suite combien il est essentiel que les chevaux soient absolument & rigoureusement droits pour l'ensemble & le train de nos escadrons, qui ne doivent connoître ni passage ni galop enlevé, mais seulement un trot franc & un galop décidé.

Lorsque le cavalier a le mur ou la barrière du manège à sa gauche, & l'espace du manège à sa droite, on dit qu'il marche à droite, & *vice versâ*, on dit qu'il marche à gauche.

Arrivé au point B, le cheval ayant la tête dans le coin, & ne pouvant plus cheminer devant lui, il faut le tourner à droite, pour le mettre sur la nouvelle direction B C ; pour opérer cet à-droite, le cavalier ouvrira son bras droit à droite, en augmentant la force de sa rêne droite, pour déterminer les épaules de son cheval à embrasser le terrein de ce côté, son bras gauche empêchera que l'encolure seule obéisse au mouvement de sa rêne droite, en retenant la tête & l'encolure ; il augmentera en même temps l'effet de ses jambes, pour que les opérations des mains ne rallentissent pas le mouvement de la masse ; la jambe gauche sur-tout empêchera le cheval de se jetter à gauche, & au contraire aidera à porter la masse de l'animal à droite. Dans ce petit mouvement circulaire de l'animal, la partie gauche de l'homme ayant à décrire un plus grand cercle que la partie droite, il faut prendre garde qu'elle ne reste en arrière, comme la force centrifuge tend toujours à l'y jetter ; mais ce n'est pas, comme l'enseignent plusieurs maîtres, l'épaule de dehors seulement qu'il faut avancer, c'est toute la partie gauche, qui doit suivre ce mouvement provenant sur-tout de la hanche.

Le cheval ayant passé le coin, & se trouvant sur la droite B C, les lignes des épaules & des hanches de l'homme doivent être perpendiculaires sur le côté 2, 3. L'élève cheminera sur cette ligne comme sur la précédente, & arrivé au point C, emploiera les mêmes moyens pour passer le coin & reprendre la direction C D.

J'ai fait jusqu'à présent l'énoncé de tous les principes de la position de l'homme, c'est à celui qui donne leçon à appercevoir les fautes que l'élève commet, à le reprendre, & se servir des meilleurs moyens pour le corriger.

Lorsque le commençant aura fait ainsi plusieurs tours marchant à main droite, on lui fera faire un à droite au point M, ou à tel autre qu'on voudra, pris sur les côtés 1, 2, 2, 3, 3, 4, 4, 4, 1, & traversant le manège E perpendiculairement à sa longueur ou largeur, partant par exemple du point M par un à-droite, & arrivant au point M en faisant un à gauche, en employant les moyens contraires à ceux qu'il a employés pour faire à droite, il se mettra sur la direction M B, où marchant & tournant alors à main gauche, il pratiquera les moyens nécessaires pour mener son cheval droit.

L'à-gauche qu'on fait pour passer de la ligne M M sur la ligne M B, s'appelle en terme de manège, un changement de main ; on peut aussi les exécuter par des demi à droite & demi à-gauche, en traversant diagonalement le manège.

Après une leçon d'un quart d'heure, plus ou moins, jugée suffisante par le maître, il fera faire halte au commençant. Je le suppose arrivé au point E, afin de laisser la liberté des murs à ceux qui pourroient travailler après. On lui commandera *halte*, ce qu'il exécutera en diminuant l'effet de ses jambes, & formant un arrêt avec égalité de force & de direction dans ses deux bras. Si la tête, l'encolure & les épaules sont bien sur la même direc-

Digitized by Google

tion, le cheval obéira avec précision.

Nous avons vu, dans le paſſage du repos au mouvement à l'inſtant du départ, que le corps de l'homme étoit ſujet à faire un mouvement en arrière; par la raiſon contraire, à l'inſtant de la ceſſation du mouvement, ſon corps eſt ſujet à faire un mouvement en avant; il faut, pour l'éviter, que le cavalier ſe précautionne par une réſiſtance dans les reins, qui arrête la continuité d'impulſion que le corps a de cheminer. Ces mouvements ne ſe font ſentir que très-légèrement dans les allures lentes, & par conſéquent pourroient être niés par ceux qui n'ont pas approfondi leurs remarques ſur l'équitation. Pour ſe convaincre que cette impulſion exiſte & ſe fait ſentir dans l'inſtant de l'arrêt, il n'y a qu'à paſſer d'une allure vive à la ceſſation totale du mouvement.

Je ne ſais ſi c'eſt pour avoir apperçu cette impulſion & pour y remédier, que quelques maîtres donnent le principe de mettre le corps en arrière en formant un arrêt, principe que j'ai démontré faux, & que je condamne encore ici comme inutile, puiſqu'un ne légère réſiſtance dans les vertèbres lombaires ſuffit; principe faux encore, en cela même qu'il eſt vague & indéterminé.

Cette leçon ſera répétée alternativement aux deux mains, juſqu'à ce que le maître juge le commençant aſſez ſolide pour n'être pas dérangé par une action plus vive.

Deuxième leçon.

La deuxième leçon commencera, comme la première, par quelques tours de manège à droite & à gauche, & des changements de main en lignes perpendiculaires & diagonales, priſes ſur différents points des côtés du rectangle A B C D, mais le pas du cheval ſera un peu plus déterminé & allongé par le moyen des aides du cavalier; pendant les premiers tours, on le fera pluſieurs fois arrêter & repartir, afin de le familiariſer avec ces mouvements, juſqu'à ce qu'il n'en ſoit plus ébranlé.

L'inſtant où le commençant ſera le plus juſte & le plus aiſé, ſera celui que le maître choiſira pour le faire paſſer à l'allure du trot; pour cela, il lui fera augmenter les aides des deux jambes également & uniformément.

Dans ce paſſage ſubit de l'allure du pas à celle du trot, il faut avoir la même précaution pour conſerver ſon corps perpendiculaire, que dans le paſſage primitif du corps au mouvement, & il en ſera ainſi toutes les fois que les allures augmenteront en viteſſe.

L'action du trot étant opérée, comme nous l'expliquerons, par les foulées ſucceſſives des deux bipèdes diagonales, c'eſt l'allure la plus difficile pour la liaiſon de la partie immobile de l'homme au corps du cheval; car à chaque temps de trot, il ſe fait ſentir ſous les feſſes de l'homme une impulſion qui tend à les élever de deſſus la ſelle, où elles retombent dans l'intervalle des foulées.

Il eſt évident que pour être moins enlevées, il faut que les feſſes ſoient chargées le plus poſſible, c'eſt-à-dire, que la ligne verticale du corps tombe perpendiculairement ſur leur milieu; ſecondement, il faut que la roideur ne faſſe rien perdre du poids des cuiſſes & des jambes, qui, attirant auſſi les feſſes par leur peſanteur, les rendront d'autant plus immuables qu'elles feront plus d'effort; auſſi voit-on que l'homme en bottes fortes eſt plus lié à ſon cheval que celui qui eſt en bottes molles, ce qui prouve évidemment que toute force détruiſant l'effet des poids, s'oppoſe néceſſairement à la liaiſon de la partie immobile. Les forces de preſſion qu'on emploieroit deviendroient un obſtacle à ce que l'aſſiette eût un appui continuel ſur la ſelle, car la preſſion des cuiſſes les empêche moins de remonter lors du choc des foulées, qu'elle ne les empêche de redeſcendre, enſorte que la défunion s'augmente à chaque temps de trot, dans la proportion de l'inégalité de la réaction à l'action.

Le ſeul principe de liaiſon à donner, eſt d'obtenir toute la peſanteur de ſes cuiſſes & de ſes jambes, & de s'appliquer à détruire tout obſtacle qui pourroit empêcher de retomber dans la ſelle ſitôt après le choc.

C'eſt principalement dans cette allure du trot, que le commençant fera des progrès rapides, & ils le feront d'autant plus, qu'on ne ſe ſera pas preſſé de l'y faire paſſer.

On le jugera en état de trotter, lorſqu'au partir de ſon cheval il ne ſe roidira pas. Il parcourra au trot les mêmes lignes qu'il a parcourues au pas; on l'y remettra pluſieurs fois pendant la repriſe, afin de lui faire connoître & ſentir l'effet de ſes opérations de jambes & de mains, dans ces changements ſubits d'allures.

Il eſt très-eſſentiel qu'à l'inſtant des à droite, des à-gauche, ou des arrêts, il travaille des bras, en prenant ſon point d'appui aux épaules, & ſans communiquer la moindre force au reſte du corps; défaut aſſez ordinaire aux commençants.

L'élève acquérant habitude, ſolidité & confiance, ſes cuiſſes ſeront bientôt allongées & ſur leur plat, & elles ſe fixeront, à meſure que les muſcles qui les garniſſent s'applatiront en ſe relâchant.

On ne peut déterminer le temps qu'on laiſſera le cavalier à cette leçon; il ſera relatif à ſes progrès, c'eſt au maître à les juger.

On lui fera décrire différentes lignes dans le manège, afin de le confirmer dans ſes opérations de mains & de jambes, & on prendra auſſi les changements de main par les demi à-droite & demi à-gauche, ſuivant les diagonales G G.

Il eſt temps alors de faire changer de cheval à l'écolier, & cela eſt facile, parce qu'on en inſtruit preſque toujours pluſieurs à la fois; mais, je l'ai déja dit, ce ne ſera que des chevaux faits qui ſeront deſtinés à cette école; & l'avantage de ces changements de chevaux n'eſt fondé que ſur la variété des

Digitized by Google

allures plus ou moins douces.

On exigera alors que le trot soit franc & allongé, & si l'assiette conserve une certaine immobilité, on permettra quelques tours de galop. Mais il ne s'agit point d'expliquer ici ni de faire étudier à l'élève l'accord qu'il doit mettre entre ses mains & ses jambes pour faire partir son cheval uni, soit sur les pieds droits, soit sur les pieds gauches; ce sont des opérations qu'il ne pourra comprendre que quand il sera d'une certaine force, & assez uni & lié pour sentir ce qui se passe sous ses fesses & ses cuisses. Nous traiterons de ces moyens dans la seconde partie, notre objet étant, dans ce moment, l'exacte union des deux machines.

On prendra donc l'instant où le cavalier sera le plus lié à son cheval, & où ils feront l'un & l'autre le plus d'à-plomb, pour commander au galop. Le cavalier fermera ses deux jambes également, en sentant un peu plus la rêne de dehors que celle de dedans, & s'il est nécessaire, le mettra aidera en montrant sa chambrière, & même en en attaquant légèrement le cheval derrière la botte.

Le galop étant une répétition suivie de petits sauts en avant, il est démontré que la ligne horizontale du corps du cheval change à chaque instant & devient oblique à ce même horizon, tantôt en enlevant le devant, lorsque les jambes de devant sont en l'air, tantôt en enlevant le derrière lorsque les jambes de derrière sont en l'air; de sorte que, dans l'exactitude géométrique, le plan horizontal qui sert de base à l'homme dans l'état de repos du cheval, devient un plan incliné dans le galop; mais il est évident que, quelque direction que prenne le corps de l'animal, lorsque quelques unes de ses jambes quittent terre, la ligne verticale par laquelle passe son centre de gravité reste toujours perpendiculaire à l'horizon, & nous avons démontré que pour que le corps de l'homme restât en équilibre sur celui du cheval, il falloit que les deux lignes verticales de ces deux corps fussent toujours confondues en une seule & même ligne droite; il s'en suit donc qu'il faut que le corps de l'homme reste toujours perpendiculaire à l'horizon: si le corps de l'homme étoit d'une seule pièce, comme une verge inflexible A B (*fig.* 16), lorsque la direction de sa base C D viendroit à changer en C K, A viendroit nécessairement en F, pour lors son centre de gravité O tomberoit en P, à moins qu'une force O G, ou toute autre, ne détruisit l'effet de la pesanteur.

La force O G est la tenue à la main que prennent ordinairement ceux qui se renversent à cheval, c'est-à-dire, ceux qui ne conservent pas leur corps dans la direction A B. Mais le corps de l'homme, n'étant pas inflexible, & ayant une charnière dans ses vertèbres lombaires qui lui permet de le mettre soit en avant, soit en arrière, elle doit être très-moëlleuse, afin que le corps change à chaque instant par rapport à sa base, & jamais par rapport à l'horizon.

C'est au galop que la division de l'homme en trois parties, deux mobiles & une immobile, est la plus apparente, puisque l'immobile, lié & emportée par le cheval, suit ses mouvemens & les nouvelles directions, au lieu que les fonctions des deux mobiles sont de varier sans cesse, afin de conserver l'équilibre de la machine entière; les plis des genoux étant parfaitement lâchés, les jambes auront à chaque instant la position que prendroient d'eux-mêmes des étriers pesants suspendus à des fils, c'est-à-dire, que la jambe formera avec la cuisse un angle d'autant plus aigu, que le devant du cheval sera plus enlevé.

Il est donc essentiel, dans cette allure du galop, de recommander sans cesse au cavalier de rendre souples & moëlleuses ses charnières des reins & des genoux, car si ces deux parties cessoient un instant leurs fonctions, l'équilibre seroit perdu.

Les premières fois que le cavalier galopera, on le remettra toujours au trot pour le faire changer de main, & repartir sur la ligne droite, par les mêmes moyens que nous avons indiqués plus haut.

Il ne faut demander au commençant que la régularité de sa posture, & on doit s'en tenir à cette leçon jusqu'à ce qu'on juge que ses cuisses & ses jambes ont pris le degré de tension & de lâché qu'elles doivent avoir.

Troisième Leçon.

Il est temps de permettre au cavalier l'usage des étriers, des éperons & de la bride.

Il sera aisé de fixer la longueur des étrivières, ou porte-étriers, puisque le cavalier est supposé avoir acquis le degré de tension dont ses cuisses sont susceptibles; il les chaussera de manière que le gros de son pied porte sur la grille; pour lors le talon, qui se trouvoit plus haut que la pointe du pied, deviendra plus bas d'environ un pouce, & la grille de l'étrier se trouvera supporter le poids de la jambe.

En se ressouvenant de l'utilité & de la nécessité du poids des jambes, pour concourir à l'équilibre de la machine, on doit sentir combien il est essentiel que les étriers ne soient pas trop courts, car dès-lors il est évident qu'ils anéantiroient l'effet de la pesanteur des jambes, par rapport à leur traction sur les genoux C'est au froncement qui se fera sur le cou-de-pied du cavalier, & au baissement de ses talons, qu'on jugera du trop grand raccourcissement des étrivières.

L'inconvénient des étrivières trop longues n'est pas moins grand que celui des étrivières trop courtes, puisque le cavalier ne peut alors faire porter ses pieds sur la grille, qu'en la cherchant, en baissant & appuyant les poinres; alors les talons lèvent, les jambes se roidissent, l'étrier ne porte rien, & est perdu au moindre contre-temps qu'éprouve l'homme.

Les étrivières trop longues ou trop courtes sont donc deux défauts essentiels, qui contrarient la po-

Digitized by Google

sition & dérangent l'équilibre, la grace & la tenue du cavalier.

Il est plus commun de voir des étrivières plutôt trop longues que trop courtes; cela est une suite des principes que donnent certains maîtres, qui, sans avoir jamais raisonné leur art, prétendent que le corps, les cuisses & les jambes doivent être sur une seule & même ligne.

Le cavalier armera ses talons d'éperons. Ils doivent être fixés au talon de la botte, la molette directement sur la couture, l'axe de la molette doit être horisontal à la terre, & non perpendiculaire, comme quelques personnes les portent, parce que, ainsi placés, lorsqu'on s'en sert, ils déchirent & ne piquent pas.

Les éperons doivent être placés bas, parce que le cavalier en sera plus sûrement maître, & qu'il est des occasions, par exemple dans l'escadron, où ses jambes étant pressées, si ses éperons étoient hauts, ils porteroient involontairement.

Nous avons déja parlé de la manière de se servir des éperons, nous en parlerons encore dans la seconde partie, comme d'un moyen propre à donner aux jeunes chevaux la connoissance des aides.

L'élève a dû comprendre jusqu'ici les différentes opérations de ses mains par rapport au cheval, & connoître l'effet de ses rênes, qu'il tenoit séparément; la position de sa main gauche, tenant les rênes de la bride, lui a été expliquée sur le cheval immobile, ainsi que l'usage de sa main droite, tenant le petit bridon appelé filet. Il suffit ici de savoir que les opérations indiquées produisent les effets qu'on demande, & ce ne peut être que dans la seconde partie, en parlant des mouvements de l'animal, que nous en prouverons mécaniquement la sureté.

L'élève travaillera ainsi dans le manège découvert, aux deux mains sur toutes les lignes, &, sur les trois allures, il pratiquera les opérations des mains & des jambes indiquées pour tenir son cheval droit & dans un train égal. Deux choses principales doivent devenir l'objet de son attention particulière; savoir, la fixation & justesse de sa main gauche, & la pesanteur de ses jambes conservées sur ses étriers dans l'instant où elles se ferment.

Les étriers deviennent une espèce de balance, qui sert à avertir le cavalier du déplacement de son corps, ou de la roideur de quelques-unes de ses parties, & au bout de quelques jours, ils lui donnent le sentiment d'une justesse qu'il n'avoit pas encore connue.

Je termine ici tout ce que je peux dire sur la position & sur les fonctions de chaque partie du corps de l'homme à cheval; c'est en conservant cette posture, & en faisant mouvoir ses parties mobiles selon les loix indiquées, qu'il parviendra à subjuguer & maîtriser le cheval le plus ardent, & en tirer des services incroyables, que n'en obtiennent jamais ceux qui ignorent l'art.

Du trot.

Intelligence, patience & douceur, sont des qualités absolument nécessaires à un homme de cheval; elles doivent être secondées par le talent, mais il ne peut jamais que les remplacer.

Pour instruire un cheval, travailler avec fruit son instinct & sa mémoire, il faut discerner son caractère, car les moyens varient suivant l'observation de ces différences; il est des chevaux colères & mutins, il en est de timides & craintifs; celui qui les traite également est un *caffecol*, qui ne peut jamais obtenir de succès que du hasard; c'est sous de pareilles gens qu'il est si commun de voir des chevaux rétifs. Le manque de patience fait souvent hâter une besogne qui doit être lente. Nombre de gens fatiguent & excèdent les chevaux dans les premières leçons, sur-tout ceux qui montrent de la gaieté; ils ont recours au galop, aux terres labourées; ils extenuent & ruinent un cheval, qui, lorsqu'il ne peut plus aller, passe, aux yeux de l'ignorant, pour être dompté: c'est le terme.

Du Caveçon & de la Longe.

L'homme voulant asservir le cheval à sa volonté, le maîtriser, & en obtenir les services dont il est susceptible, se servit de son intelligence, qui enfanta l'art de le subjuguer & le rendre obéissant.

Sans cet art, nos propres forces n'eussent jamais suffi pour nous rendre maîtres d'un animal libre & fougueux; malheur à ceux qui entreprendroient encore de le vaincre par une résistance égale à sa force; toute contrainte doit donc être éloignée du cheval, sur-tout dans les commencements, si on ne veut le rendre à jamais ennemi de l'école & de l'obéissance.

Qu'il me soit permis de supposer pour l'objet de mes leçons un de ces chevaux sains, vigoureux, ardents, enriers fur-tout, un andalous, par exemples, ou un anglois amené au manège dans cet instant où il quitte le nom de poulain pour prendre celui de cheval; quand on veut donner un modèle, c'est toujours la belle nature qu'il faut choisir, & je ne connois point de race plus fière, plus guerrière & plus agréable que l'espagnole, & point de race plus svelte & plus infatigable que l'angloise; le cheval, en un mot, quel qu'il soit, destiné à porter un cavalier & à obéir à ses volontés, doit être amené à ces fins, par une gradation de joug, qui ne lui permette pas de s'y défendre: toutes les attentions préliminaires de l'écurie sont supposées, c'est-à-dire, que l'animal ne doit point être vicieux à l'homme, mais au contraire aisé à l'approche, facile à seller, à brider, à conduire en main, & se laissant monter & descendre à droite & à gauche avec tranquillité; il ne faut que de la douceur pour obtenir ces choses, & je ne m'appesantirai pas sur les moyens connus de tout le monde pour y parvenir.

Le cheval doit être amené à l'école avec une selle, ayant dans la bouche un filet ordinaire, &

Digitized by Google

de plus un grand bridon, dit vulgairement *bridon d'écurie*; il faut prendre garde que la sous-gorge n'en soit point serrée, & que les porte-mors soient d'une longueur suffisante pour ne point faire froncer les lèvres : la selle doit être placée de manière à ne point gêner les épaules; les paneaux doivent porter également dans toute leur étendue, il faut qu'elle soit le plus près possible du cheval. Le siége doit être horisontal, & point relevé du derrière, comme on le voit communément, ce qui rejette l'homme sur la fourchure, charge inégalement le cheval, & occasionne souvent de grands désordres en contrariant infiniment ses allures : la selle doit être placée de manière, que le centre de gravité de l'homme se trouve perpendiculaire sur le centre de gravité du cheval (*Voyez* POSITION), & elle doit être fixée dans cette position par les sangles, la croupière & le poitrail; tous ces soins étant pris, le cavalier montera & descendra plusieurs fois le cheval, sans que personne le tienne; mais il n'est pas temps encore de le faire marcher. Pour prévenir & remédier aux désordres auxquels il pourroit s'abandonner, il faut préalablement lui donner la connoissance de la chambrière; ce sera en le faisant trotter pendant quelques jours, un caveçon sur le nez, au bout d'une longe. L'usage du caveçon, connu depuis longtemps, est regardé avec raison comme fort utile, parce qu'obligeant le cheval à se plier sur les cercles, il met tous les muscles en action & les assouplit promptement. Il faut qu'il soit serré sur le nez du cheval, de manière à ne pas vaciller. Le tout étant disposé pour le faire marcher, un homme se placera au centre du cercle qu'on se propose de faire parcourir au cheval, & tiendra la longe; un autre homme, prenant le cheval par le bridon, le mènera sur la circonférence du cercle, se tenant à son épaule de dedans, &, en le tenant toujours, le promènera au pas sur cette circonférence, dont le rayon doit avoir au moins 20 pieds; après avoir fait deux ou trois tours, plus ou moins selon le besoin, l'homme qui le tient par le bridon, se retirera peu-à-peu; au cas que le cheval veuille s'arrêter, l'écuyer, qui doit être un peu en arrière du cheval, & près de l'homme qui est au centre, montrera doucement la chambrière entre l'épaule & le ventre; en attaquant même légèrement, s'il en étoit besoin, le cheval partira au trot & même au galop; l'écuyer doit avoir la main gauche sur la longe, afin de pouvoir agir sur le caveçon, & le secouer légèrement sur le nez du cheval, en donnant les saccades du haut en bas, jusqu'à ce qu'il soit remis au trot; s'il rue ou saute, c'est encore au caveçon à le corriger avec plus ou moins de force, selon que besoin sera : si le cheval en ruant ou en sautant diminue son train, se remet au pas, ou s'arrête, la chambrière doit le porter en avant & l'attaquer; savoir, s'il se cabre, à la croupe, s'il fait des sauts, entre l'épaule & le ventre, & s'il rue, à l'épaule.

Le caveçon & la chambrière ne doivent jamais opérer à-la-fois, ces deux actions se contrarieroient & jetteroient le cheval dans de grands désordres, le premier de ces instrumens ferr dans le cas où le cheval, faisant des fortises, augmente trop son action ou s'emporte, & le second, c'est-à-dire la chambrière, dans le cas où il diminue son train.

Dans les moments où le cheval trotte bien & uniment, il faut prendre garde que la chambrière ne fasse aucun effet, la tenant cependant dans une position où le cheval puisse en appercevoir les moindres mouvemens.

Si le cheval se jettoit sur le centre du cercle, celui qui tient la chambrière, la montreroit à l'épaule du cheval; quand elle commencera à le contenir au bout du rayon du cercle, & qu'elle le fera cheminer franchement, on prendra son temps pour l'arrêter en sifflant, le flattant de la voix, & secouant légèrement la longe : (Avec un cheval neuf, on peut avoir recours à toutes ces moyens, qui seroient ridicules avec un cheval uni) : souvent ces petites saccades au lieu d'arrêter le cheval l'animent; il ne faut pas s'opiniâtrer, ni vouloir les augmenter. Quoi qu'il soit essentiel de ne jamais céder au cheval, il ne faut cependant pas risquer de le faire se défendre. Dans la crainte de charger les jarrets, & de le rendre colère, il faut, avec ces sortes de chevaux, mettre beaucoup de temps à les arrêter, en rétrécissant peu-à-peu le cercle qu'ils parcourent; il en est de même lorsque, au partir sur ces cercles, ils s'abandonnent & s'emportent; il faut se garder de les saccader, ils s'en vont ordinairement plus fort; il faut au contraire élargir le cercle crainte d'accident, les laisser faire & n'avoir recours qu'à la voix & au sifflet pour les appaiser.

Il est essentiel, dans ces premières leçons, d'employer la plus grande douceur, & prévenir tout ce qui pourroit effaroucher le cheval, ou lui donner de l'ardeur.

Qu'on se garde bien de se servir d'un pilier au lieu d'un homme, pour y attacher la longe; ce précepte est dangereux : je conseille au contraire, lorsqu'on est obligé de se servir d'un homme qui n'est pas instruit, de le diriger continuellement sur ce qu'il doit faire. Mais, dans les régiments, la classe des chevaux neufs doit toujours être conduite par ce qu'il y a de plus instruit; c'est le moyen de hâter les progrès & d'abréger l'instruction.

Le cheval étant arrêté & en repos, il faut le laisser souffler un moment, le carresser & le mettre sur le cercle à l'autre main, en y observant les mêmes règles, qu'à la précédente : cette leçon doit être très-courte, mais les reprises répétées deux & trois fois; elle doit aussi être continuée plusieurs jours de suite; beaucoup de chevaux apportent à l'école des dispositions de souplesse, qui permettent de ne se tenir que peu de jours à cette leçon; il est même des chevaux ardens, auxquels elle feroit plus nuisible que salutaire; il en est d'autres aux-

Digitized by Google

quels elle doit être continuée long-temps, tels que les chevaux pareſſeux, chargés d'épaules, ou les ayant froides, les chevaux bas du devant, ou qui ſe ployent difficilement; c'eſt, je puis dire, le meilleur, & peut-être le ſeul moyen de donner quelque ſouplesſe & legéreté à ces maſſes déſagréables; les chevaux de cette dernière eſpèce ſe prêtent avec difficulté ſur les cercles, leur roideur en eſt la cauſe, ils ſont ſujets à s'y détendre, il faut par conſéquent, ſi on ne veut pas les uſer, proportionner les leçons à leur force, & ſur-tout n'exiger de viteſſe qu'à meſure qu'ils acquiérent de la liberté; il faut laiſſer galoper ceux qui ſe préſentent à cette allure; ſeulement, s'ils s'abandonnent trop ſur leur devant, il faudroit faire travailler la longe ſur le caveçon, par des ſaccades de bas en haut, & les changer ſouvent de main.

Moins le cheval a de diſpoſition à travailler ſur les cercles, plus il a de tendance à s'éloigner du centre; c'eſt auſſi ce qu'on éprouve avec tous les chevaux roides, qui tirent continuellement ſur la longe, & avec tant de force, qu'ils entraînent ſouvent celui qui la tient; car, plus ils trouvent de réſiſtance, plus ils tirent, & ils prennent un point d'appui continuel, ſi on n'y remédie.

Il faut, avec de pareils chevaux, une perſonne entendue, qui tienne la longe dans ſes deux mains, de façon à pouvoir réſiſter & rendre alternativement, en tirant de temps à autre la tête & l'encolure du cheval à lui, & en la relâchant auſſi-tôt; c'eſt ſur-tout dans l'inſtant où le cheval tire le plus, qu'il faut tout lui abandonner; par cette méthode, & en le changeant ſouvent de main, il ſera des progrès ſenſibles, s'aſſouplira & ſe ſoutiendra: lorſqu'on arrête le cheval, il faut l'exercer au reculer; pour cela, un homme ſe mettant en face du cheval, ſaiſira une rêne de chaque main, &, portant ſes deux bras également en avant, opérera l'effet des rênes ſur l'embouchure, juſqu'à ce que le cheval recule; s'il s'y refuſoit, la même perſonne ſaiſiroit les deux rênes de la main gauche ſeulement, & de la droite donneroit de légères ſaccades de caveçon ſur le nez de l'animal, mais il faut beaucoup de douceur & de patience dans ces commencements, & ne reculer que peu de pas & très-doucement: pendant le temps qu'on met un cheval à la leçon de la longe, il ne faut pas le monter, ſur-tout ſi ſon défaut eſt de s'appuyer ſur la main, car on détruiroit par cette ſeconde leçon, le fruit de la première: j'ai vu des chevaux qui, après quinze jours de cet exercice, n'étoient pas reconnoiſſables. Je l'ai employé avec ſuccès, pour remettre d'excellens chevaux, devenus peſans ſur les épaules & peu ſûrs de jambes, pour avoir été mal montés.

On juge le terme qu'il faut mettre à ces leçons, lorſque les chevaux manient avec aiſance ſans forger ni s'appuyer ſur la longe, & qu'en montrant la chambrière, ils s'échappent au galop, uniment & avec facilité; pendant les derniers jours de cette leçon, on fera très-bien de la terminer en les montant en liberté au pas décidé, j'en donnerai les moyens par la ſuite.

Les chevaux eſpagnols, les danois, ceux du Holſtein, les napolitains; en France, les chevaux limouſins, les auvergnats, les dauphinois, les poitevins ont en général moins beſoin de cette leçon que les chevaux anglois, les barbes, les normands; c'eſt à l'homme de cheval à les juger.

Jugeant le cheval ſouple & obéiſſant à la chambrière, on lui ôtera tout-à-fait le caveçon, & le cavalier montera deſſus avec les précautions ordinaires. Cette méthode de mettre ſur-le-champ un cheval neuf en liberté, paroîtra peut-être ridicule à bien des gens, ſur-tout aux pariſiens des écoles où on eſt dans l'uſage de laiſſer les chevaux neufs dix-huit mois à la longe; mais l'expérience nous démontre que les chevaux montés ſur les cercles ſont très-fatigués & ſe ruinent bientôt: lorſqu'on eſt obligé d'y avoir recours, il faut toujours que ce ſoit tant être montés.

Cheval monté en liberté.

Il eſt eſſentiel de ne jamais mettre un cheval neuf qu'entre les mains d'un homme inſtruit, car on ne peut douter qu'il faille beaucoup d'art pour faire obéir cet animal, qui, étonné du fardeau qu'il porte, s'abandonne ſouvent à des défenſes infinies, ſur-tout ſi le corps de ſon cavalier, vacillant ſans ceſſe, contrarie ſes mouvements: ce début ſur un cheval neuf, eſt la pierre de touche de tous ces prétendus écuyers, dont la ſcience eſt dans la force; en vain ils lutteront avec leur cheval qui, toujours plus fort qu'eux, s'abandonnera à mille déréglemens avant de leur obéir; delà les ſaccades, les jarrets perdus, & le cheval ruiné.

Le cavalier étant en ſelle, parfaitement placé, comme nous l'avons dit dans la première partie, il ne doit avoir d'autre ambition que de déterminer la maſſe de ſon cheval à parcourir une ligne droite, ou ſuivre les murs d'un manège. La première choſe qu'on doit apprendre à un cheval, c'eſt de ſe porter en avant aux aides des jambes, parce que bientôt que le cheval y obéit, le cavalier peut prévenir les fautes & les défenſes; & on verra par la ſuite que c'eſt le ſeul remède qui puiſſe corriger les chevaux qui ont des vices. Le cavalier voulant marcher à droite, doit baiſſer les deux mains, afin de rendre au cheval & lui permettre de ſe porter en avant; puis en fermant les deux jambes également, lui faire ſentir les premières aides du premier degré, appuyer de la langue en même temps, & ſi le cheval n'obéit pas, ſe ſervir de la gaule, en lui donnant un léger coup ſur l'épaule droite.

La maſſe une fois ébranlée, le cavalier doit ſentir ſa rêne gauche avec aſſez de force, pour redreſſer peu à peu le cheval à gauche le long du mur; mais ſi le cavalier n'opéroit que du bras gauche, il pourroit arriver que le cheval n'obéiroit qu'en amenant la tête & pliant l'encolure de ce même

Digitized by Google

côté, & que, contrarié par cette posture, il s'arrêteroit; mais comme c'eſt la maſſe & non l'encolure qu'il faut déterminer à ſe porter à gauche, il eſt néceſſaire que la rêne droite tienne la tête & l'encolure un peu à droite, pendant qu'un mouvement plus fort de la rêne gauche attirera l'épaule à gauche, & la jambe droite doit ſe fermer davantage, & augmenter ſes aides, afin d'empêcher que le cheval s'arrête, & en même temps déterminer ſon centre de gravité à ſe porter à gauche; mais cette jambe n'étant pas encore connue, doit être ſecondée par un léger coup de gaule, à la place même où elle ſe ferme.

Si le cheval n'eſt pas aſſez forcé par ces mouvements du cavalier, & qu'il refuſe d'obéir, en continuant de laiſſer tomber l'épaule à droite, pour lors la gaule doit réitérer ſes ſecours avec plus de force ſur cette épaule, & en même temps la rêne gauche travailler avec plus de force pour redreſſer le cheval.

Une fois mis en mouvement, & déterminé le long du mur, le cavalier doit chercher à l'y mener au pas, & à l'appaiſer en ſe relâchant lui-même, & en donnant au cheval toute la liberté poſſible, c'eſt-à-dire, en ne ſe ſervant des mains qu'avec la force néceſſaire pour le tenir redreſſé, & parallèle au mur autant que faire ſe pourra. La force & la roideur du cavalier excite le cheval à l'ardeur, par la preſſion qu'il éprouve des cuiſſes ou des jarrets, & les opérations des jambes roides produiſent toujours des effets roides & à coups, au lieu que quand les jambes ſont moëlleuſes, le cheval y prend une confiance qui le fait y répondre moëlleuſement & ſans ſurpriſe. Le cheval parallèle au mur, eſt le point de perfection du cheval parfaitement dreſſé, & il ſeroit abſurde de vouloir l'exiger d'un cheval neuf à ſa première leçon; c'eſt preſque toujours en demandant trop aux chevaux qu'on les fait ſe défendre.

Quand le cheval diminue ſon pas, le cavalier doit fermer moëlleuſement ſes jambes, en appellant de la langue, cette dernière aide ſervira à faire connoître la première; mais il doit obſerver que ſes mains en ſe baiſſant, précèdent toujours les aides, afin de ne pas s'oppoſer à leur effet; cette contrariété, dans les mains & dans les jambes, eſt ſouvent la ſource des déſordres auxquels s'abandonnent les jeunes chevaux.

Le cavalier cheminant ainſi, & arrivant au bout de la façade du manège, doit redreſſer ſon cheval avec la rêne gauche, & ſa jambe droite juſques dans le coin, ſans chercher à l'y faire parfaitement entrer; y étant arrivé, il s'agit d'en ſortir par un à-droite, le cavalier doit profiter habilement de la néceſſité où eſt le cheval de tourner, pour lui faire connoître ſa rêne droite, qui doit s'ouvrir à droite & le décider. Sur un cheval parfaitement dreſſé, les opérations des mains & des jambes doivent être imperceptibles, parce que l'animal répond aux premières aides, mais ſur un cheval neuf, auquel il s'agit de les faire connoître, il faut que les mouvemens ſoient grands & ſe faſſent franchement. La rêne gauche doit en même temps diminuer ſon effet, & ne plus faire qu'aider la droite, en retenant la tête & l'encolure, ſi elles étoient diſpoſées à ſe trop porter à droite & laiſſer l'épaule à gauche, & à meſure que le cheval finit ſon à-droite, la rêne droite doit diminuer ſon effet & la rêne gauche augmenter le ſien, pour contenir le cheval redreſſé, c'eſt-à-dire, parallélement au mur; revenu ſur la ligne droite, les deux mains doivent varier leurs opérations ſuivant le beſoin; & l'action des jambes ſe faire comme ſur un cheval dreſſé, en obſervant ſeulement de l'accompagner des aides de la langue, ou de la gaule. L'objet eſt de tenir le cheval droit, & pour ce, les jambes doivent ſuivant ces cas, travailler ſéparément, ainſi que les rênes; mais toutes les fois qu'il s'agit de hâter ou rallentir la marche, c'eſt aux deux jambes & aux deux rênes à travailler enſemble; il faut rejetter le précepte de tous les auteurs qui, ne parlant que de la jambe de dedans, prétendent que celle de dehors eſt remplacée par le mur; de pareils préceptes annoncent que leur auteur n'avoit nulle idée de la préciſion, de la juſteſſe & du mouvement des corps. La jambe de dehors eſt auſſi néceſſaire que celle de dedans, quelquefois même elle doit travailler davantage, puiſqu'il eſt des chevaux qui laiſſent tomber leur maſſe en dehors: qu'on ſe perſuade donc une fois que l'eſpace fermé de mur ne comporte point un art & une méthode différente de monter à cheval: dehors, mèneroit-on ſon cheval d'une jambe? Non, ſervez-vous donc des deux quand vous êtes à couvert, comme quand vous êtes en plaine.

Nous venons de voir par les opérations des rênes, qu'elles ont chacune un effet différent & oppoſé, c'eſt-à-dire, la rêne droite en s'ouvrant détermine le cheval à droite, & la rêne gauche le détermine à gauche; mais nous avons vu auſſi qu'il eſt très-poſſible au cheval de ſe ſouſtraire à cette obéiſſance, en amenant l'encolure du côté de l'action de la rêne: pour prévenir cet inconvénient, il faut avoir recours au travail des deux enſemble, avec la proportion ſuivante; la rêne du côté où vous voulez tourner eſt celle qui doit faire le principal & premier effet, mais la rêne de dehors doit lui aider & faire le ſecond effet, c'eſt-à-dire, n'employer que la force ſuffiſante pour empêcher l'encolure d'obéir à la rêne qui doit diriger la maſſe: de même, lorſque le cheval chemine le long d'une façade du manège, la rêne de dehors doit toujours faire le premier effet, & celle de dedans ne doit faire que le ſecond, c'eſt ainſi qu'on tiendra le cheval redreſſé. On nomme vulgairement cheval redreſſé, celui dont les épaules ſont ſur la ligne qu'il doit parcourir; mais cette définition n'eſt point exacte, car les épaules peuvent très-bien ſuivre le mur à gauche, & la maſſe ou le centre de gravité, être tombé à droite, auquel cas il eſt faux de dire

Digitized by Google

dire que le cheval eſt redreſſé, puiſqu'il eſt eſſentiellement de travers.

Le cheval laiſſe tomber ſa maſſe à droite ou à gauche, en ſe pliant & laiſſant ſes deux extrémités d'un côté & la maſſe de l'autre, ce que le cavalier ſent aiſement par le dérangement dans l'allure du cheval, & le malaiſe qu'il reſſent lui-même dans ſa poſition; on voit que les moyens de le remettre droit ſe bornent à amener les extrémités du côté oppoſé, & ſe ſervir de la jambe & de la gaule du côté où les côtes ſe gonflent; mais le vrai moyen de corriger le cheval lorſqu'il eſt un peu plus avancé, c'eſt de le tourner en cercle du côté où la maſſe tombe en le ployant beaucoup.

Quand le cheval aura fait quelques tours de manège au pas, en ſuivant exactement les murs, le cavalier cherchera à le faire changer de main, afin de lui en faire faire autant à gauche; dans ces premiers changements de main, il ne faut exiger aucune juſteſſe, chercher ſimplement à parvenir à ſon but, qui eſt de promener le cheval à gauche.

Pour ce, on prendra le moment où il ſera appaiſé; & après avoir paſſé le coin 2, (*fig.* 15), arrivé au point G, le cavalier lui fera faire un demi à-droite, par les mêmes moyens dont il s'eſt ſervi pour lui faire faire un à-droite entier, en obſervant que les moyens doivent être moindres pour un demi à-droite, que pour un à-droite entier, & le déterminera avec les jambes ſur la diagonale G G; arrivé à ſon extrémité, le cavalier, par un demi à-gauche, remettra ſon cheval ſur la direction G 3; en obſervant, dans ce demi à-gauche, que la rêne gauche doit faire le premier effet & la rêne droite le ſecond.

Autre règle générale; c'eſt qu'en proportion que les mains travailleront pour tourner un cheval, les jambes doivent augmenter leurs aides; car tout mouvement de main tend à rallentir la maſſe, & afin qu'elle percure toujours également, il faut regagner par les jambes ce que les mains font perdre de viteſſe.

Dans tours ces à-droite & demi à-droite, les deux jambes doivent travailler également, à moins que le cheval en tournant ne laiſſât tomber ſa maſſe à droite ou à gauche, auquel cas, la jambe de ce même côté doit opérer beaucoup plus que l'autre, qui ne doit preſque rien faire. Nous avons vu le cavalier promenant ſon cheval au pas à main droite, il doit employer les mêmes moyens inverſes pour le promener à main gauche, & au bout de deux ou trois tours, quand il aura reconnu l'eſpace qu'on veut lui faire parcourir, on le mettra au trot, qui eſt l'allure où les jeunes chevaux doivent être exercés, juſqu'à ce qu'ils ſoient ce qui s'appelle déboués. Pour paſſer à l'allure du trot, le cavalier revenu à main droite, je ſuppoſe ſon cheval étant droit, baiſſera les deux mains, & fermant ſes jambes, l'excitera à partir, l'aidant ſoit de la langue, ſoit de la gaule, s'il en eſt beſoin; & une fois dans cette allure, il l'entretiendra dans le même degré de viteſſe, & lui fera parcourir le manège de la même façon qu'il l'a fait au pas.

Si je n'avois qu'à décrire les opérations d'un homme de cheval ſur un cheval neuf, je garderois le ſilence ſur toute eſpèce de défenſes & ſauts auxquels les jeunes chevaux ſont ſujets à ſe livrer, parce que l'homme véritablement inſtruit les prévient & les évite; (les fautes des chevaux ſont preſque toujours occaſionnées par celles du cavalier, il n'y a que les ignorants qui s'en prennent à leurs chevaux, & les battent des fottiſes qu'ils leur ont fait faire). Mais mon but eſt de faire connoître les opérations que l'art employe, non-ſeulement pour éviter & prévenir les fautes du cheval, mais encore pour y remédier, & le corriger de celles qu'il peut faire, lorſqu'un cavalier peu habile les a laiſſé convertir en habitude.

C'eſt aux premières leçons que le caractère & les qualités des chevaux ſe découvrent, & il eſt néceſſaire de les bien diſcerner, pour leur donner une éducation avantageuſe.

La nature, trop bizarre dans ſes jeux, nous met dans l'impoſſibilité de décrire particulièrement chaque individu; aucuns ne ſe reſſemblent parfaitement, ainſi nous ſerons obligés de nous contenter de trouver certains rapports qui, les rapprochant, nous permettent de les comprendre généralement dans quelques claſſes. Nous les diviſerons d'abord en deux: la première comprendra les chevaux bien conformés, forts & nerveux, & la ſeconde, les chevaux mous & foibles, quoique quelquefois bien proportionnés. Les chevaux de la première claſſe ſont preſque toujours obéiſſants & aiſés à inſtruire, la raiſon en eſt dans leur force, qui leur permet d'obéir avec aiſance à tout ce que le cavalier leur demande. Il s'en rencontre cependant quelques-uns qui, ayant été battus & effarouchés par ceux qui les ont élevés, ſont colères & rétifs, mais l'art les corrige aiſément: il n'en eſt pas de même des chevaux de la ſeconde claſſe, dont la foibleſſe eſt la ſource de tous leurs vices; il eſt vrai qu'ils ſont aiſés à prévenir, en ne leur demandant que ce qu'ils peuvent donner, mais ſi malheureuſement un pareil cheval eſt tombé dans des mains ignorantes, il faut bien du temps & de l'art pour le corriger des défauts qu'il aura contractés, & cet art ne peut être que le fruit d'une théorie raiſonnée & d'une longue habitude.

Revenons à notre première claſſe, voyons l'eſpèce de vice auquel ces chevaux ſont ſujets, & les moyens de les corriger: communément les fauts ſont les ſeuls déréglements auxquels ils s'abandonnent lorſqu'on veut les trop contraindre, les raccourcir, les faire paſſer ou tourner dans des endroits où quelqu'objet les aura effrayés; pour lors ils emploient franchement leurs forces pour s'y ſouſtraire, & ils ſont ſujets aux eſpèces de fauts qu'on nomme *fauts de mouton* & *cabriole*. Dans le faut de mouton, le cheval s'élance & s'enlève des quatre jambes preſqu'en même temps, ſans déta-

Digitized by Google

cher de ruade, & son dos s'arrondit comme dans le saut de carpe, ce qui rend la tenue très-difficile, sur-tout lorsque ces sauts sont répétés de suite : la cabriole est de tous les sauts du cheval le plus brillant, le plus enlevé, & celui qui annonce le plus sa force & sa vigueur ; c'est l'espèce de saut auquel on dresse ordinairement les sauteurs dans les manèges ; le cheval enlève d'abord le devant, & s'élançant avec force embrasse un terrein considérable ; & dans l'instant que ses quatre jambes sont à la même hauteur, & que le devant va retomber, il détache vigoureusement la ruade ; ce saut, quoique fort & brillant, n'est point dangereux, ordinairement le cavalier n'en est point déplacé.

Il faut, lorsque le cheval se dispose à sauter, si c'est droit devant lui & en avant, le déployer franchement, en fermant les jambes, dans l'instant où il veut rassembler ses forces ; c'est un moyen presque sûr d'empêcher le saut, parce qu'un cheval pour sauter, est obligé de diminuer la vitesse de sa masse, & de rassembler ses jambes près de son centre de gravité, afin de pouvoir prendre l'élan nécessaire pour l'opérer ; un écolier, pour peu qu'il commence à sentir ses chevaux, s'apperçoit aisément de ce moment où le cheval médite sa sortie, & si dans cet instant il l'occupe & le pousse vigoureusement en avant, il est démontré qu'il la préviendra.

Mais il est rare que les chevaux tautent droit devant eux ; presque toujours prévenus par leur cavalier qui les en empêche, ils s'échappent ordinairement, en jettant leur masse soit à droite, soit à gauche ; ces sauts de travers sont un peu plus difficiles à prévenir, parce que l'acte préparatoire du cheval est plus prompt, & qu'il faut plus de tact pour sentir cet instant : mais quand on le peut, la correction est de les redresser par la rêne à laquelle ils voudoient se soustraire, les porter en avant de la jambe opposée, en les châtiant même par la gaule derrière la botte, ou fermant l'éperon, s'ils commencent à connoître les jambes ; par ces moyens on les corrigera bientôt.

Passons à la seconde classe, malheureusement la plus nombreuse, & voyons les moyens d'en tirer parti.

C'est presque toujours la mauvaise construction des chevaux qui est cause de leur foiblesse. Cependant il n'est point de règles sans exception : j'ai vu des chevaux dont les belles proportions attiroient les regards des plus grands connoisseurs, être nous & incapables d'aucun service. Je renvoie aux livres d'anatomie, qui traitent cette matière amplement ; & je me bornerai à donner quelques idées absolument nécessaires. Deux causes premières s'opposent à la bonté du cheval, sçavoir, la disproportion dans sa charpente, c'est-à-dire, dans *l'ostéologie*, 2°. la disproportion dans ses muscles, c'est-à-dire, dans la *myologie* : je m'explique ; le cheval qui a la ganache grosse, le garot bas, les épaules serrées, les reins trop longs, les hanches hautes, ou qui est trop long ou trop court jointé, &c., pèche dans sa charpente. Celui qui, étant parfaitement d'aplomb sur ses quatre membres bien proportionnés, mais dont les os ne sont pas garnis de muscles suffisamment gros, ou dont le tissu est trop lâche, &c., pèche dans la myologie. Ces défauts sont autant d'obstacles qui s'opposent à la bonté de l'animal, & on ne peut exiger de ces chevaux le même genre de travail que du cheval parfaitement proportionné, & pourvu de muscles compacts & readineux.

Nous avons laissé le cheval partant au trot à main droite, & cheminant le long d'une façade du manège, je suppose A B (*fig.* 15). Après avoir fait quelques temps de trot, quelquefois il s'arrête tout court, jettant les épaules dans le mur, & la croupe en dedans, sans vouloir avancer ni reculer ; plusieurs raisons peuvent occasionner cette défense ; la première, que le cheval soit effrayé par quelqu'objet ; la seconde, que le cavalier exige trop de vitesse & trop d'allongement dans son allure. Le cheval ne peut y fournir, s'il est trop abandonné sur les épaules. Quelques personnes pourront faire une réflexion contraire à ce que j'avance, & croire qu'un cheval abandonné sur les épaules doit embrasser plus de terrein que celui qui est d'aplomb ; cela paroît d'abord raisonnable, puisque plus vous voudrez le rassembler, plus il diminuera sa vitesse ; mais qu'on fasse attention que le cheval étant sur les épaules, sa masse ou son centre de gravité, dépassant trop les jambes de devant, prend une direction oblique à la terre, & non parallèle à l'horizon, & que par conséquent les jambes de devant peinent beaucoup pour relever sans cesse cette masse, qui les charge trop, & les gêne dans leurs mouvements, au lieu que le cheval d'aplomb, c'est-à-dire, soutenu par les jambes qui posent à terre, peut cheminer avec beaucoup plus de vitesse, par la liberté dont jouissent les jambes qui se meuvent. Il ne peut y fournir s'il a le devant bas & les hanches trop hautes. Alors il se révolte contre les aides & s'y défend en s'arrêtant court ; il est souvent entretenu dans cette sortise par la faute que la surprise fait faire au cavalier, qui est de mettre le corps en avant, ou d'avoir de l'incertitude & de la vibration dans cette première partie mobile ; il faut donc que le cavalier ait grande attention de fixer son corps dans cet arrêt subit ; il y parviendra par une force moëlleuse dans la charnière de les reins ; & en relâchant parfaitement son bas, il doit se servir des moyens indiqués pour faire partir de nouveau le cheval, en observant de ne l'allonger que proportionnellement à sa structure & à sa souplesse. Si le cheval a été effrayé par quelqu'objet, il faut avec beaucoup de douceur le mener sur ce qui l'a épouvanté. Si le cheval retombe plusieurs fois dans cette faute, qu'il s'arrête à chaque tour, sans qu'on en puisse soupçonner d'autre raison que la colère, il faut que le cavalier

Digitized by Google

tâche de prévenir ces inſtants où le cheval ſe rallentit, & qu'il le châtie vigoureuſement de la gaule ou des éperons : tur de tels chevaux, la main ne doit abſolument faire aucun effet, puiſqu'elle eſt faite pour arrêter la maſſe : celui qui tient la chambrière doit aider les mouvements du cavalier : cette défenſe eſt une des plus grandes marques de foibleſſe dans les chevaux, elle eſt commune à ceux qu'on travaille trop jeunes ; c'eſt pourquoi je recommande encore beaucoup de douceur & de très-courtes leçons.

Il eſt des chevaux qui, après s'être ainſi arrêtés court, ſe cabrent, c'eſt-à-dire, enlèvent les jambes de devant, & rejettent tout le poids de leur corps ſur celles de derrière ; cette ſottiſe eſt dangereuſe ; elle eſt ſouvent occaſionnée par la trop grande ſenſibilité de la bouche ; inquiétés par les mains du cavalier qui, travaillant avec trop de force, rejette le poids de l'avant-main ſur l'arrière-main, les chevaux colères qu'on veut forcer à l'obéiſſance & redreſſer à une rêne, ſont ſujets à ſe cabrer pour chercher à s'y ſouſtraire ; il faut s'appliquer à prévenir ces inſtants, ce qui eſt très-poſſible, parce que le cheval ne peut ſe cabrer en marchant, il faut abſolument qu'il s'arrête, & que ſes jambes de derrière viennent prendre un point d'appui ſous le centre de gravité ; dans ces inſtants on doit le porter vigoureuſement en avant, & le châtier d'un coup de gaule derrière la botte : mais ſi le cheval a été ſi prompt que vous n'ayez pu le prévenir, ou ſi malgré vos aides & votre châtiment il a refuſé d'aller en avant, il faut dans l'inſtant de la pointe lui rendre tout abſolument, & que la charnière de vos reins, bien moelleuſe, permette à votre corps de ſe mettre en avant, comme il eſt démontré (*fig.* 16).

Le corps du cheval étant dans la direction C D, & le corps de l'homme dans la perpendiculaire A B, lorſque le cheval enlève le devant, & qu'il change ſa direction C D en C K, ſi celle de l'homme A B ſuivoit le mouvement du cheval, elle ſe trouveroit toujours perpendiculaire au cheval & dans la direction F O H ; mais comme nous avons démontré précédemment que le corps de l'homme ne devoit pas être perpendiculaire ſur le cheval, mais bien à l'horiſon, il faut donc qu'à meſure que le cheval s'enlève, la charnière des reins de l'homme ſe plie, & permette au corps de reſter dans la direction A B, afin que ſa verticale ſe trouve toujours ne former qu'une ſeule & même ligne droite avec celle du cheval.

Le moelleux dans le pli des genoux eſt eſſentiel dans le moment, afin que les jambes ſoient près du cheval, ſans le ſerrer ; & que par leur poids elles ſervent à contenir les feſſes dans la ſelle ; les jambes, bien relâchées dans leur ligament, prendront d'elles-mêmes cette poſition que leur donnera leur peſanteur.

Le moindre coup de main ou de jambe pourroit faire renverſer le cheval ; il faut donc une ceſſation entière de mouvement de la part de l'homme, & qu'il attende que la pointe finie, le cheval ſoit prêt à reprendre terre ; pour lors ſes deux éperons doivent ſe fermer & le pincer vigoureuſement ; il ne ſera plus poſſible au cheval de ſe renverſer, parce que pour recommencer une pointe, il faut qu'il prenne un nouveau point d'appui à terre, & les éperons faiſant leur effet avant, il ſera obligé d'y obéir.

Celui qui tient la chambrière doit en faire uſage, & aider le cavalier, en châtiant le cheval à la croupe, ſur-tout ſi on craint qu'il ſe défende aux éperons.

Les jeunes chevaux, qui commencent à avoir de la force dans les reins, font des pointes par gaieté ; il en eſt qui ne s'enlèvent qu'à une très-petite diſtance de terre ; ceux-là ne ſont nullement dangereux ; mais il eſt toujours prudent de ne pas leur en laiſſer contracter l'habitude, parce que les jarrets ſeroient bientôt ruinés ; les chevaux qui ſont ſujets à faire des pointes ſont ordinairement légers.

Il eſt des chevaux ſujets au défaut oppoſé à celui que je viens de décire, c'eſt à dire, qui, au lieu d'enlever le devant, prennent un point d'appui ſur cette partie, enlèvent leur croupe, &, détachant leurs jambes de derrière par une vive extenſion, opèrent ce que nous appellons la ruade.

Lorſque le cheval rue, le cavalier doit, ſans déplacer la partie immobile, relâcher le bas de ſes reins, en mettant le corps en arrière, afin que la direction B A du cheval (*fig.* 17.) venant à ſe changer en B C, la ſienne n'en ſuive pas le mouvement en H O K, mais reſte en D O N pour ſe trouver toujours perpendiculaire à l'horiſon, de manière que ſa ligne verticale & celle du cheval ſoient toujours confondues en une ſeule ligne droite. Le cavalier doit auſſi, en pliant ſes genoux, porter ſon cheval en avant, en ſoutenant un peu les mains s'il s'enterroit trop.

Il eſt des chevaux chatouilleux, que les moindres mouvements du cavalier font ruer ; il faut les monter ſouvent & peu. L'éducation que nous donnons aux chevaux, contribue beaucoup, comme je l'ai déja dit, à leur former le tempérament, & ſouvent à les rendre plus ou moins vigoureux : ſi on montoit les jeunes chevaux plus ſouvent, ils ſeroient d'une bien plus grande reſſource, ſur-tout pour la guerre ; leur corps s'accoutumeroit au travail & en ſouffriroit moins : il eſt d'ailleurs contre nature, de tenir un animal auſſi fort, vingt-quatre heures enchaîné dans la même poſition ; ſes muſcles dans l'inaction ne prennent aucune vigueur ; je voudrois qu'on ne ménageât les jeunes chevaux que ſur la manière de les travailler ſeulement, c'eſt-à-dire, qu'on proportionnât leur allure à leur force, mais qu'on les fit travailler au moins deux heures par jour, à l'âge de cinq à ſix ans. D'autres ruent par foibleſſe de reins ; d'autres, parce qu'ils ont les hanches hautes & le garot bas. Il faut, règle générale ſur les chevaux rueurs, faire travailler les jam-

Digitized by Google

bes fort en avant, & chaſſer beaucoup les hanches afin de les occuper & charger ; mais comme ces leçons ſont fatiguantes, & qu'il faut d'ailleurs avoir égard à la foibleſſe de l'animal, elles doivent être très courtes : nous obſerverons auſſi que les chevaux ne ruent preſque jamais droit, & que c'eſt communément en jettant les hanches ſoit à droite, ſoit à gauche : les opérations de main du cavalier doivent donc ſe faire dans l'intention d'oppoſer les épaules aux hanches : le cheval étant à droite ſur la direction 1, 2, s'il rue en dedans, c'eſt en y apportant la croupe ; il faut, pour la redreſſer, non-ſeulement que les hanches ſe ferment, mais encore que les rênes apportent les épaules à droite, parce que le cheval ſe trouve forcé par ce moyen de jetter les hanches à gauche ; quand il y a répondu, la rêne gauche doit redreſſer la maſſe entière, de concert avec la jambe droite. Ce moyen d'oppoſer les épaules aux hanches, en ſe ſervant des rênes, eſt contraire aux principes que nous avons établis, & ne peut être regardé que comme une licence permiſe ſeulement dans les cas où les jambes du cavalier ne ſeroient pas ſuffiſantes, ou que le cheval s'y défendroit.

Voilà en général à quoi ſe bornent les fottiſes & défenſes des chevaux ſur la ligne droite ; ſavoir, à s'arrêter, ſe jetter de côté, ſe cabrer & ruer : par les moyens que nous venons d'indiquer, & ſurtout en prévenant les arrêts ſubits, on corrigera en peu de temps le cheval ; &, règle générale, moins on aura recours aux mains, mieux on opérera.

Il ne ſuffit pas de faire parcourir le manège à un cheval, en lui faiſant toujours ſuivre les murs ; il s'accoutumeroit à une routine ſans s'inſtruire : on voit dans les manèges des chevaux tellement accoutumés à la régularité d'une repriſe, qu'ils mènent leurs cavaliers. Avec un cheval ainſi habitué, le cavalier ſeroit peut être dans le cas de manœuvrer des mains, & de faire connoître les rênes à ſon cheval ; d'ailleurs, l'animal en ſe mouvant toujours dans la même direction ſe roidiroit, & notre objet eſt de l'aſſouplir ; pour cela, il faut que le cavalier change ſouvent de main de droite à gauche, & de gauche à droite, & double quelquefois du D au D, en obſervant de faire parcourir au cheval cette ligne D D, comme il parcourt la ligne 1, 2, c'eſt-à-dire, le tenir droit & les hanches bien vis-à-vis des épaules, le tout contenu également par les deux jambes & l'égalité dans les rênes. Parvenu à l'extrémité D, tourner de la même manière que dans les coins, de façon que les hanches paſſent bien par où les épaules ont paſſé, & ſans ſe jetter en dehors, ni décrire un cercle plus grand. Il faut en trottant ainſi de jeunes chevaux, commencer ſes changements de main indifféremment aux deux extrémités du manége, afin d'éviter qu'ils faſſent rien par habitude.

Quand le cheval ſe décidera franchement ſur les lignes droites, & obéira aux mains & aux jambes du cavalier, c'eſt une preuve qu'il aura déja acquis une certaine ſoupleſſe ; pour lors la leçon du cercle lui ſera avantageuſe, mais donnée avec modération.

Du mouvement circulaire.

C'eſt avec raiſon, que touts les hommes de cheval & touts les écuyers ont fait grand cas de la leçon du cercle ; elle eſt très-propre à aſſouplir le cheval, lorſqu'elle eſt donnée par un habile maître ; mais toutes les écoles en ont abuſé, en faiſant commencer leurs écoliers & leurs chevaux neufs par les cercles : cette méthode eſt un obſtacle aux progrès des premiers, & la ruine des ſeconds. Quand j'aurai expliqué la juſteſſe néceſſaire de la leçon du cercle, ſa difficulté démontrera le ridicule de s'en ſervir pour début.

Ne perdons point de vue que l'objet que nous devons continuellement chercher à atteindre, & le ſeul de l'art de l'équitation, eſt de mettre l'homme & le cheval d'à-plomb, & de les y maintenir le plus longtemps poſſible. Le mouvement rectiligne eſt celui dans lequel l'aplomb eſt le moins difficile à prendre, & le plus aiſé à conſerver, tant pour l'homme que pour le cheval, puiſque ſes quatre colonnes ſe trouvent à leur place naturelle, vis-à-vis les unes des autres, & n'ont qu'un mouvement ſimple à opérer ; le cavalier n'a donc d'autre attention à avoir que d'empêcher la variation de l'avant-main, ou de l'arrière-main, & de contenir le centre de gravité dans la juſte balance de ſes jambes ; ſi le cheval en ſort un inſtant, le cavalier en eſt averti promptement par l'irrégularité des mouvements, & il n'en eſt point qui n'aient aſſez de tact pour s'en appercevoir ; il n'en eſt pas de même du mouvement circulaire, dans lequel le cheval, pour être d'à-plomb, doit être plié, & ſon corps prendre la direction d'un arc de cercle, c'eſt-à-dire, que touts les points de ſon côté de dedans, ſoient également éloignés du centre ; or, dans cette poſture circulaire, le cavalier ne peut ſe placer avec la même facilité ; il faut néceſſairement qu'il mette ſon corps dans la direction de celui du cheval, c'eſt-à-dire, que ſi le cheval marche à droite, il faut que la partie gauche du cavalier ſoit plus en avant que la droite, afin que ſes deux hanches ſe trouvent dans la direction d'un rayon du cercle.

Cette poſture, quoique plus difficile que la droite, ſe maintiendroit aiſément, ſi le cheval ne remuoit pas, mais, ſitôt qu'il chemine ſur le cercle, les deux corps ſont aſſujettis aux forces centrales, en raiſon de leur viteſſe ; le corps de l'homme par la force centrifuge tend ſans ceſſe à s'écarter du centre, comme une pierre dans une fronde ; voilà pourquoi touts les écoliers roulent en dehors, & malgré l'évidence de l'effet des forces centrifuges, qui tendent à jetter le cavalier en dehors, il eſt des maîtres qui donnent pour principe de faire aſſeoir le cavalier, non au milieu de la ſelle comme je l'ai indiqué, dans touts les cas poſſibles, mais

Digitized by Google

qui veulent au contraire que l'assiette soit beaucoup plus en dehors qu'en dedans : heureusement l'écolier, dans l'impossibilité de prendre cette position, ne fait nul cas du précepte, & conserve la position que la nature lui indique. Pour résister à cette force qui les y jette, ils se roidissent s'ils n'ont pas déja acquis un certain degré d'à-plomb & de tenue, qui les mette à l'abri de craindre la chûte ; il est évident qu'une telle methode nuit aux progrès d'un commençant, qui ne s'occupe que des moyens de se ratrocher.

S'il ne s'agissoit que de résister à la force centrifuge, & d'empêcher le corps de l'homme de s'éloigner du centre, on y parviendroit en le faisant asseoir ou pancher en dedans ; mais pour lors le poids de l'homme ne chargeant plus que la partie de dedans, géneroit le mouvement du cheval, & le feroit nécessairement sortir de son à-plomb & courir risque de tomber.

Le seul moyen de conserver son à-plomb, dans les mouvements circulaires, est d'avoir la partie de dehors très avancée, exactement dans la direction d'un rayon du cercle, & de suivre le mouvement du cheval, de façon que la hanche de dehors chemine continuellement & en même-temps que lui ; je m'explique.

Le cavalier voulant promener son cheval sur les cercles, étant, je suppose, à main droite au point D, il doit avec sa rêne droite détacher les épaules du mur, & décidant son cheval sur la direction D K, avoir ses deux jambes à portée de lui servir à contenir les hanches de son cheval sur la piste que les épaules ont suivie. La jambe de dedans doit servir d'arc-boutant, & empêcher la masse de tomber à droite, & la jambe gauche empêcher les hanches de s'échapper à gauche : les rênes doivent continuellement travailler pour entretenir le cheval sur la ligne circulaire ; car, étant en proie aux deux forces dont nous avons déja parlé, savoir, à la force centrifuge & à la force centripete, dont l'une tend à l'éloigner du centre, & l'autre à l'y attirer, le cheval obéit avec indécision & à coup, alternativement à l'une & à l'autre ; il faut donc que les rênes servent à le déterminer sur la ligne circulaire, & que, conjointement avec elles, les jambes du cavalier l'y contiennent ; cette obligation de sentir davantage la bouche de son cheval sur les cercles, est favorable pour apprendre aux chevaux à connoître leurs rênes : nous ferons aussi à cet égard une observation, c'est que les rênes travaillant beaucoup en cercle, leur action tend toujours à diminuer la vitesse de la masse, &, pour l'entretenir dans un mouvement uniforme, l'action des jambes du cavalier doit s'augmenter ; je l'ai déja dit, sans cette compensation des forces aux obstacles, il n'y auroit point d'uniformité : autre raison pour laquelle les aides doivent s'augmenter sur les cercles, c'est que les chevaux étant dans une position génante, ils sont plus sujets à se laisser aller, & à sortir de leur aplomb, & que le seul & unique moyen de les relever, & les empêcher de s'abandonner sur ses épaules, est de se servir des aides des jambes.

Il est aisé de comprendre que le mouvement circulaire est plus fatigant pour le cheval que le mouvement rectiligne ; cela est causé par la nécessité où sont les jambes de chevaucher continuellement les unes sur les autres : de cette gêne, plus ou moins grande dans chaque individu, résulte quelquefois des défenses qui n'ont d'autre source que le défaut de souplesse. Il est même peu de chevaux qui répondent parfaitement aux premières leçons circulaires, c'est pourquoi il faut les y amener peu-à-peu, & se contenter les premières fois de mêler la leçon rectiligne de quelques tours en cercle, & n'en jamais faire plus de deux ou trois de suite à chaque main.

Le cheval se refuse quelquefois au mouvement de la rêne qui veut le déterminer sur le cercle ; plus on ouvre la droite, je suppose, plus la masse tombe à gauche & s'éloigne du centre : ce refus de la part du cheval est presque toujours occasionné par la faute de l'homme, soit parce que sa partie gauche est trop en arrière, soit parce que sa jambe gauche est sans effet, ou que la droite en a trop, soit enfin parce que le cheval est trop plié. 1°. Si le cavalier laisse sa partie gauche en arrière, & qu'il demande à son cheval de tourner à droite, il est physiquement impossible qu'il y réponde ; au contraire, sa masse se portera de plus en plus à gauche, pour opposer ses forces à celles de l'homme ; mais sitôt que le cavalier avancera sa partie gauche, les obstacles cesseront & le cheval obéira ; 2°. si le cavalier, au lieu de se servir de ses deux jambes, éloigne absolument la gauche, pour lors, la droite n'étant plus balancée sera trop d'effet, le cheval la fuira, & ne trouvant rien qui le soutienne à gauche, il y laisse tomber sa masse, & dès-lors, se pliant trop à droite, il y aura impossibilité physique de tourner : pour parer à cet inconvénient, il faut donc diminuer l'effet de la jambe droite, & faire opérer la gauche, vis-à-vis le centre de gravité, jusqu'à ce qu'elle l'ait jetté à droite.

Il faut observer que les chevaux ont ordinairement un côté ou une main, à laquelle il sont plus souples qu'à l'autre, soit naturellement, soit par le pouvoir de l'habitude, qui, comme dans l'homme, le fait droitier ou gaucher ; je n'en chercherai point la raison, il suffit que le fait existe, & communément les chevaux se plient plus difficilement à droite qu'à gauche. Le cavalier doit donc s'attendre à avoir plus de difficultés à vaincre à une main qu'à l'autre ; mais il ne doit pas pour cela borner ses leçons à toujours travailler à la main la moins souple, car il retarderoit les progrès, en croyant les accélérer ; il faut alors, en marchant à gauche, assouplir la main droite, & toujours rapporter ses actions à son objet principal. Je suppose un cheval se plaçant avec aitance à main gauche, & difficilement à main droite ; lorsque le cavalier marchera à gauche, il ne doit presque point y placer son che-

Digitized by Google

val, mais au contraire faire travailler sa jambe droite très-près du centre de gravité, afin de le jetter à gauche, & lorsqu'il marche à droite, ouvrir beaucoup la rêne droite, en ayant la jambe droite très-en avant, pour empêcher la masse de tomber, & lui apprendre à se redresser par la rêne gauche, qui doit travailler conjointement avec la jambe opposée.

Les progrès de ces leçons deviendront sensibles, &, après les avoir pratiquées quelques jours, le cheval travaillera avec beaucoup plus de liberté, de souplesse & de grace, sur les lignes droites.

C'est alors qu'il cherchera de lui même à partir au galop, & qu'en le tenant droit, on peut lui en permettre quelques temps, sans chercher à le raccourcir par l'opération de main, mais seulement à l'appuyer en se relâchant, & en ayant des jambes très moëlleuses.

Si le cheval, en se présentant au galop, part faux, il faut que le cavalier le remette sur-le-champ au trot, & le fasse recommencer, en observant de se servir de ses deux jambes & de la rêne de dehors, pour contenir les épaules parfaitement redressées, sans quoi il feroit toujours la même faute.

Il est un instant à prendre pour faire partir un cheval juste; ce n'est que le liant & l'usage qui donnent ce tact; cet instant est (*à droite*) celui où la jambe gauche de devant & la jambe droite de derrière sont en l'air, & vont poser à terre: si le cavalier rend alors & augmente ses aides, le cheval partira nécessairement sur le pied droit.

Il faut éviter tous les moyens auxquels l'ignorance a recours, & qu'on pratique dans certaines écoles pour faire partir les chevaux, tels que de les mettre de travers, & sur-tout de les enlever d'un temps d'arrêt, ce qui est contraire à toute espèce de raison: je permettrai tout au plus de profiter d'un coin, ou d'un tournant quelconque, & même on n'en doit faire usage que pour des chevaux très-difficiles au partir, & s'éloigner le moins possible des moyens simples & naturels.

Le cavalier, dans le partir au galop, doit avoir la plus grande attention à ce que son corps ne soit point surpris & laissé en arrière, dans l'instant où le cheval s'échappe par un mouvement très-prompt, & par lequel les écoliers sont sujets à être dérangés.

Le mouvement du galop est très-différent de celui du trot, & étant une répétition de sauts, le devant & le derrière du cheval sont alternativement enlevés, selon leur plus ou moins de vigueur, leur plus ou moins de souplesse, ou leur plus ou moins de qualités; il faut nécessairement que le corps de l'homme suive ces différents mouvements, & que son corps change à chaque instant par rapport à son cheval, & jamais par rapport à l'horizon: ce corps ne peut rester d'aplomb & perpendiculaire à l'horizon, que par un grand moëlleux dans la charnière des reins, qui forme la section de la première partie mobile, avec la partie immobile. Le pli des genoux doit être très-lâché, afin que les jambes ne soient point enlevées, & portées en avant en même temps que le devant du cheval, ce qui arriveroit si elles ne formoient qu'une seule pièce avec les genoux; au lieu que cette section étant très moëlleuse, la ligne verticale des jambes reste perpendiculaire à l'horizon, près du centre de gravité du cheval, & par conséquent à portée d'accompagner & soutenir sa masse.

Le cheval ayant fait un tour ou deux de manège au galop, à une main, on l'en fera changer, afin de lui en laisser faire autant à l'autre. On peut voir par ce terme de *laisser faire*, que je veux qu'on entende en général que les jeunes chevaux le présentent au galop avant de les exercer à cette allure, à moins qu'étant affurés de leurs forces, on ne leur reconnoisse un caractère paresseux.

Le changement de main se fera comme au trot, en observant d'y sentir un peu plus la rêne de dehors que celle de dedans, afin d'éviter que le cheval, qui ne se trouve plus contenu par le mur, ne change de pied.

Le cheval, jusqu'à l'extrémité de la ligne G G, se trouve toujours marcher à droite, & doit par conséquent arriver au point G sur le pied droit; mais ayant actuellement à parcourir la ligne G C, il est clair qu'il va marcher à gauche, & galoperoit faux s'il ne changeoit de pied dans l'instant de son passage de droite à gauche; quel est cet instant de passage? C'est le demi à gauche qu'opère le cheval pour passer de la ligne G G sur la ligne G C; ce demi à-gauche est donc le moment qu'il faut prendre pour lui faire changer de pied. Il faut que dans l'instant qui précède la dernière foulée du pied droit de devant, le cavalier marque un temps d'arrêt, en sentant un peu plus la rêne droite que la gauche; par ce moyen il contiendra la partie droite du cheval, il fermera en même temps ses jambes, & la droite plus que la gauche, parce qu'il s'agit de jetter la masse sur le pied gauche; le cheval s'y trouvera forcé, & reprendra immanquablement. Il est obligé, par sa construction, de partir sur le pied droit, si la masse est brusquement jettée à droite, & de partir sur le pied gauche, si la masse est brusquement jettée à gauche.

S'il arrive qu'au lieu de reprendre net, le cheval s'arrête au trot, c'est une preuve que les mains du cavalier auront fait trop d'effet, & les aides pas assez. Il faudra donc fermer la jambe droite jusqu'à l'éperon, & l'appuyer même vigoureusement, si le cheval balançoit: ayant été châtié ainsi une fois ou deux, il reprendra après au moindre avertissement du cavalier.

Il est des chevaux qui, en arrivant au bout du changement de main, fuient tellement la jambe droite du cavalier, qu'ils se jettent à gauche & s'éloignent du mur, sans changer de pied: il faut, sur de tels chevaux, que les deux mains se portent au mur, afin d'y diriger les épaules, & que la jambe gauche serve de soutien à la masse, sans

Digitized by Google

néanmoins détruire l'effet de la jambe droite.

D'autres chevaux se souvenant de la place où ils ont été châtiés, cherchent à éviter la punition, se hâtent de reprendre avant d'y arriver, & forcent la main de leur cavalier; il faut les corriger par le contraire, c'eſt-a-dire, les appaiſer, & les laiſſer plutôt arrêter au trot que de ſouffrir qu'ils s'emportent.

Quoique ces différentes opérations ſoient aſſez ſimples & aiſées à concevoir, il eſt néceſſaire qu'un maître les démontre par la pratique à ſon écolier; & il eſt indiſpenſable, avant que celui-ci puiſſe les mettre en uſage, qu'il ait acquis un certain tact, qui lui enſeigne le moment des foulées qu'il doit ſaiſir pour opérer avec juſteſſe.

Des qualités des chevaux.

La ſucceſſion des leçons que je viens de tracer, eſt la ſeule méthode qui ſoit conforme à l'art, & dont on puiſſe attendre de véritables ſuccès. C'eſt celle qu'on doit généralement ſuivre pour toute ſorte de chevaux de monture, à quelqu'uſage qu'ils ſoient deſtinés, & de ces premières leçons, dépendent la ſageſſe & quelquefois la force de l'animal pour ſa vie; mais parvenu au point où je viens de le laiſſer, dans la dernière leçon, le cheval n'eſt encore que ce que nous appelons vulgairement *débourré*. C'eſt en ce moment que l'écuyer peut porter un jugement certain ſur ſes diſpoſitions, ſes forces & ſes qualités, & qu'il peut décider le genre de ſervice auquel il eſt propre, pour lui continuer une éducation relative.

Le cheval de manège, ou cheval de parade, le cheval de guerre, le cheval de chaſſe, le cheval de courſe, doivent tous être ſains, ſouples & forts, mais différents, par les qualités particulières au ſervice qu'on exige: je ne m'étendrai point ſur la totalité des connoiſſances qui doivent ſervir à différencier ces chevaux, il faudroit faire un traité des races & des haras. Je n'ai à parler que de l'équitation; ce ne ſera donc que ſous ce point de vue que je les enviſagerai.

Le cheval deſtiné au manège ou à la parade doit avoir les airs relevés; c'eſt-à-dire, une action dans les mouvements de ſes jambes, qui rende ſes allures trides, cadencées & brillantes; il doit avoir du feu: ſans ces qualités, il eſt commun & ſans diſtinction.

Le cheval de guerre ou d'eſcadron doit être plus froid, avoir les allures moins relevées, mais franches & étendues, & être d'une taille & d'une force qui lui permettent de réſiſter aux longues fatigues; trop de légéreté & de fineſſe ſont des défauts pour lui.

Le cheval de chaſſe doit réunir la légéreté à la vigueur; ſa taille eſt de huit à dix pouces; il faut qu'il ait le rein court, des diſpoſitions à ſaurer, & de l'haleine pour fournir de longues courſes; l'ardeur eſt un grand défaut dans ces chevaux.

Le cheval de courſe enfin doit différer de tous ceux dont nous venons de parler, par une conſtruction ſvelte, élancée & particulière, que nous définiſſons vulgairement en diſant qu'un cheval a de la race. Les allures de ces chevaux ne ſont nullement relevées, mais au contraire fort raſantes; ils ſont & doivent être peu chargés de chairs, d'une encolure mince; ils n'ont d'apparence qu'aux yeux des vrais connoiſſeurs: mais quelles règles, quels principes donner ſur la connoiſſance de la bonté & des différentes qualités des chevaux? La théorie ſeroit bien fautive, ſi elle n'étoit ſecondée d'une pratique d'équitation, qui donne, par le ſentiment, le tact le plus ſûr; puiſque les yeux ne peuvent juger que l'extérieur, tandis que l'aſſiette de l'homme de cheval juge de la force & de l'élaſticité des reſſorts. C'eſt ce que l'expérience prouve tous les jours. Nous avons beaucoup de gens qui connoiſſent bien les proportions du beau cheval & les tares auxquelles il eſt ſujet: il y en a beaucoup plus qui y prétendent, mais très-peu qui jugent ſainement de la bonté d'un cheval. Qui n'a pas vu d'excellents chevaux avec des jarrets gras & étroits, & des roſſes avec des jarrets larges & ſecs? Ici la théorie eſt en défaut, & ce n'eſt pas en cette ſeule occaſion que ces anatomiſtes de jarrets ſe trompent. Concluons de-là que la théorie & la pratique de l'équitation ſont deux connoiſſances également indiſpenſables pour procéder à un bon choix, & ſurtout pour porter un jugement ſain ſur les qualités & la bonté d'un cheval. C'eſt ce dont on ſe convaincra de plus en plus en s'initiant dans notre art.

De l'embouchure & de ſes effets.

On appelle embouchure, toute machine paſſant dans la bouche du cheval, à l'effet de le mener & l'avertir des volontés du cavalier.

Si je ne conſidérois l'embouchure des chevaux que relativement à l'équitation, à peine ce chapitre trouveroit-il place ici, puiſque la plus légére attention ſuffit pour donner au cheval un mors qui lui convienne; c'eſt ainſi du moins que l'homme de cheval enviſage cette partie; il ne regarde la bride que comme un moyen ſecondaire; il rapproche les différences qu'on a multipliées à l'infini ſur les formes & proportions des mors. C'eſt l'ignorance des écuyers qui a fait de l'éperonnerie un art de charlatanifme: tout le monde veut monter, maîtriſer & dreſſer des chevaux, & peu de gens ont fait un ſuffiſant apprentiſſage de ce métier difficile; non ſeulement on n'eſt pas de bonne foi ſur ſes talens, mais encore on ſe trompe ſoi-même, on s'adreſſe à un éperonnier pour trouver les moyens de mener un cheval, qu'une mauvaiſe aſſiette & une mauvaiſe main ont mis de travers & ont fait défendre; on encourage l'artiſte mercénaire, on lui perſuade aiſément que ſon art eſt un art eſſenciel & profond, il faut bien que celui ci à ſon tour prenne un air ſcientifique; il paſſe les doigts dans la bouche du cheval, palpe les lèvres, les barres, la langue; le voilà magicien, il parle beaucoup,

Digitized by Google

vous dit des mots que vous n'entendez pas, & qu'il ne comprend certainement pas lui-même ; n'importe, il ajuste un mors ; il vous répond de son effet, & vous vous retirez content ; le cheval, intimidé & étonné de la nouvelle machine qu'on lui a mis dans la bouche, paroît en effet plus obéissant, mais cette victoire n'est pas longue ; comme le cavalier n'a rien acquis, les fautes du cheval reviennent bientôt par les mêmes causes que ci-devant ; on a recours à un autre éperonnier, qui vous trompe encore, & vit à vos dépens ; & comment cela n'arriveroit-il pas ? lorsque tous nos livres, tous nos traités de cavalerie font des raisonnements à perte de vue sur la configuration & les proportions des différentes parties de la bouche & du mors. A dieu ne plaise que, séduit par ce langage, je copie les auteurs contemporains comme ils ont copié leurs devanciers. Si on a bien lu mon livre jusqu'ici, on ne me saura certainement pas mauvais gré de passer légèrement sur un article qui, j'espère, paroîtra de fort peu d'importance à ceux qui m'auront bien compris dans ma manière de mener les chevaux.

Mais si ce n'est pas relativement à l'équitation, à l'écuyer, ni au manège que j'ai à parler des embouchures, je dois ici donner mes soins pour préserver la cavalerie de l'usage dangereux qu'elle en fait quelquefois, ainsi que les chasseurs & les amateurs de chevaux. J'ai recommandé ailleurs de ne se servir que de simples canons à branches droites, je vais en donner la raison : ce n'est jamais par la force qu'il faut prétendre maîtriser les chevaux, ses effets sont insuffisants, s'ils semblent réussir quelquefois, c'est toujours en produisant d'extrêmes désordres & d'extrêmes dangers. Il suffit que l'animal reçoive par la sensibilité de sa bouche l'avertissement du cavalier, & que cet avertissement devienne légèrement douloureux si le cheval ne l'écoutoit pas ; toute embouchure produisant cet effet est suffisamment forte.

La nature n'a point différencié les bouches des chevaux autant qu'on a cru le remarquer, & qu'on a voulu le faire croire : tous les poulains quelconques sont obéissans au bridon ; c'est avec cet ajustement que l'homme de cheval les accoutume au joug, & avec un plus fort & qui causeroit une pression plus douloureuse, il désespéreroit l'animal. Si le bridon est obligé de travailler davantage sur l'un que sur l'autre, ce n'est pas qu'un tel cheval y soit moins sensible, qu'il sente moins l'effet de la main de son cavalier, mais c'est que plus ardent, moins souple, plus foible dans son derrière, l'attitude gênée qu'on lui donne le contrarie trop, & il cherche à la fuir ; ce n'est donc pas la pression sur les lèvres ni sur les barres qu'il faut augmenter, mais il faut appaiser le cheval, l'assouplir, & dans le dernier cas surtout, réduire presqu'à rien l'effet des mains. Ceci sera assez clair pour ceux qui ont vu beaucoup de chevaux, parce qu'ils ont rencontré souvent des hommes très-vigoureux, employant toute la force dont ils étoient capables, emportés par des chevaux qu'un homme plus habile qu'eux menoit avec la plus grande facilité, en ne se servant que d'un seul bridon. Dans ce menerci la théorie ne suffit pas, je l'ai déjà dit, & il est nécessaire de le répéter, il faut pratiquer & beaucoup voir ; j'engage donc mon lecteur à se transporter souvent sur ces terreins où on pousse les chevaux à des courses rapides, où des escadrons font des simulacres de charges qui ressemblent si souvent à des simulacres de fuite, par le désordre qui y règne ; c'est-là où il verra les hommes les plus forts emportés par les plus petits chevaux, dont ils mettent pourtant la bouche en sang ; assurément on ne peut pas douter que le mors ne fasse alors d'effet, & pourtant il ne suffit pas.

Est-ce à l'éperonnier à remédier à cet inconvénient ? non sans doute : tant que votre cavalerie ne sera pas plus instruite, des cabestans ne suffiroient pas pour rendre les cavaliers maîtres de leurs chevaux, & donner de l'ensemble aux escadrons. Que l'on s'occupe donc beaucoup moins de toutes ces inspections de bouche, & de toutes ces divisions entre bouches trop sensibles, bouches ardentes, bouches fortes, bouches qui évitent la sujetion du mors, barre sourde, barre tranchante, barre ronde, barbe grasse, barbe maigre, &c. &c. &c., qu'on se borne à donner à toutes ces bouches, à toutes ces barres & à toutes ces barbes, l'embouchure la plus douce, un simple canon entier, ajusté à la proportion de la bouche, c'est-à-dire, qui ne soit ni trop large ni trop étroit, & dont l'angle, formé par les deux canons, donne assez de liberté à la langue, que le canon porte sur les barres à un pouce au-dessus des crochets. La brisure du mors ne tert point à l'adoucir, car elle doit être sans mouvement, si elle en avoit, on sent aisément que le fonceau se dérangeant de dessus la barre, son effet seroit sans justesse. Si les lèvres sont rentrantes & couvrent les barres, que les fonceaux soient plus droits, avec liberté de langue, afin de ne pas faire rentrer la lèvre. Ces deux points de contact du mors étant bien pris, la manière dont le cheval porte la tête & l'encolure doit décider de l'espèce des branches. C'est en les allongeant ou en les raccourcissant, qu'on peut augmenter ou diminuer la force du mors & son effet. La branche suit absolument en cela la propriété des bras de leviers.

Je ne ferai point ici des démonstrations qui demandent des notions de méchanique, que tout le monde peut avoir ou se procurer aisément, voyez AIDES & *fig* 18 ; mais quoique je reconnoisse les différents effets des branches relatifs à leur forme, je me garderai de conclure, comme presque tous les auteurs, que la figure & les proportions du corps du cheval & de ses jambes doivent en déterminer le choix : autre charlatanerie préconisée par l'ignorance. La position naturelle de la tête & de l'encolure du cheval doivent être les seules règles à cet égard. 1°. On augmentera la force du mors & en

Digitized by Google

ont ramènera la tête du cheval en allongeant les branches, celles-là conviennent donc davantage au cheval qui porte au vent.

2°. On relèvera la tête & l'encolure du cheval qui auroit de la disposition à s'encapuchonner, en ayant des branches plus courtes, & en faisant opérer la main dans une direction moins perpendiculaire au bras de levier.

On voit que ce principe de construction de mors a la même base que celui qui détermine la direction du travail de la main du cavalier, comme je l'ai déja fait voir. Si le mors n'étoit point fixé sur la barre, son effet seroit nul. L'œil du banquet sert à l'empêcher de descendre, & la gourmette l'empêche de tourner & faire la bascule. Les gourmettes à la françoise, composées de gros chainons bien proportionnés & bien polis, sont généralement celles du meilleur usage, en ce qu'elles sont moins incisives, & font un effet plus égal dans tous les points de contact. La gourmette doit être serrée à une ligne de la sensibilité, c'est-à-dire, qu'elle ne doit être absolument sans effet que quand la main du cavalier n'en fait aucun: tout l'art de l'éperonnier consiste donc à être bon forgeron & à placer les gourmettes avec justesse pour empêcher la bascule.

Près du sommet de l'angle des canons, ou sur la liberté de la langue, je voudrois qu'on plaçât quelques anneaux mobiles, qui font dans la bouche du cheval l'effet d'un instrument connu sous le nom de mastigadour. Les hongrois se servent de cette méthode pour faire goûter le mors à leurs chevaux; je l'ai essayé sur les miens, & je m'en suis très-bien trouvé.

Les premiers jours qu'on met une bride au cheval, il est très-à-propos de lui laisser dans la bouche un grand bridon au lieu d'un filet, afin de ne se servir de la bride que lorsque le cheval sera habitué à l'embarras qu'elle lui cause; le temps qu'on perd en employant cette précaution, est bien regagné par l'assurance où on est de ne point trouver de résistance de la part de l'animal, lorsqu'on abandonnera les rênes du bridon pour prendre celles de la bride, & on commencera toujours par s'en servir sur les lignes droites; pour donner au cheval la connoissance des rênes de la bride, on pourra les employer séparément, faisant attention dans les commencements de joindre l'avertissement de la rêne droite du bridon à l'effet de la rêne droite de la bride, car c'est un principe général, dans l'instruction des chevaux, de se servir toujours d'une aide, ou d'un moyen déja connu, pour donner la connoissance de celui qui est ignoré.

J'observerai encore que, lorsqu'on a pour objet d'arrêter ou diminuer le train de l'animal, il faut que l'effet de la main gauche se fasse également sentir sur les deux barres. Le cavalier qui aura une position juste, le bras gauche moelleux & la main sensible, formera une bouche sensible à son cheval, parce qu'il n'abusera pas de la pression continuelle du mors sur la barre, pression qui la rendroit sourde & calleuse.

L'expérience la plus suivie fait voir que l'homme de cheval donne & entretient la finesse des aides dans l'animal le plus grossier, tandis que l'ignorant détruit la sensibilité du cheval le plus distingué. L'art nous rend donc maître de ces différences, & l'homme instruit, qui est chargé d'un travail, peut le conduire d'une manière relative au service qu'on exige des chevaux.

Je ne parlerai ni des bridons à l'italienne, ni des mors à la turque, & de toutes les machines inventées pour soumettre les chevaux à l'obéissance, bien convaincu que ces ressources sont absolument inutiles, lorsqu'on a réuni la théorie & la pratique de notre art.

Des Pas de côté.

Un cheval ne seroit ni suffisamment assoupli ni suffisamment obéissant, s'il n'étoit susceptible que des mouvements directs & circulaires pour pouvoir le redresser, changer la direction de sa marche, le gouverner avec facilité, & le mettre à même de suivre tous les mouvements de l'escadron; il faut encore qu'il puisse faire des pas de côté, c'est-à-dire, faire chevaucher ses jambes l'une sur l'autre. En effet, soit dans l'alignement des rangs, soit dans l'observation des chefs de file, soit dans les conversions, les chevaux sont souvent obligés d'appuyer soit à droite, soit à gauche, nos escadrons même opèrent ces mouvements en masse, & l'ordonnance nous les indique par les commandemens de *main à droite* ou *main à gauche*: c'est donc mal-à-propos que des préjugés contre l'instruction du manège ont révoqué cette leçon de l'instruction de la cavalerie; je la juge nécessaire & indispensable, mais je vais l'exposer d'une manière plus simple, en rejettant les termes scientifiques de nos anciens auteurs, conservés par nos écuyers modernes. *Main à droite* ou *main à gauche* sera la seule expression de la marche oblique, quoique sa direction puisse être variée autant qu'il y a de degrés dans le quart de la circonférence, mais ces directions se trouvent déterminées par les points de vue ou d'alignement qu'on indique toujours. Les chevaux doivent encore connoître des pas de côté circulaires, exprimés en termes de manège, par *voltes renversées* ou *hanches en dehors*. C'est l'expression du mouvement des files de second rang dans les conversions. Je nommerai donc ces pas de côté, mouvements de conversion; commençons par les pas de côté en ligne droite.

On n'exercera les jeunes chevaux au pas de côté, que lorsqu'ils auront été primitivement assouplis sur les trois allures directes du pas, du trot & du galop, & lorsqu'ils seront obéissans aux aides des rênes & des jambes. Le maître jugeant un cheval à ce point d'instruction, choisira le moment où le cavalier arrivera dans l'un des coins du manège au point A, par exemple, pour lui commander *main à droite*. Le cavalier laissant entamer la nouvelle

direction A B par les épaules de ſon cheval, formera un temps d'arrêt avec ſes deux rênes, & fermera ſa jambe gauche pour porter la maſſe à droite: ſa jambe droite n'aura d'autre effet, que de ſe fermer légèrement pour empêcher le cheval de reculer. Il continuera à porter la main gauche à droite faiſant ſentir la rêne droite au cheval, aſſez pour lui indiquer la détermination de ſa marche ſur cette nouvelle ligne, & il ſentira un peu plus fortement la rêne gauche, pour contenir ſes épaules, pendant que l'action ſuivie & continuelle de ſa jambe gauche, entretiendra le mouvement de la maſſe à droite, & contiendra les hanches vis-à-vis des épaules. Le cheval, ſuyant la jambe gauche, ſera obligé de faire chevaucher les jambes gauches ſur les droites. Ici le mur eſt d'un grand ſecours, en ce qu'il aide le cavalier à contraindre le cheval à l'obéiſſance; cette leçon s'exécute toujours avec d'autant plus de ſuccès, que le cheval a primitivement acquis plus de ſouplеſſe. Il en eſt pourtant qui s'y détendent, ſoit en reculant, ſoit en ſe jettant ſur la jambe gauche du cavalier au lieu de la fuir; alors, il faut augmenter les moyens d'y forcer le cheval; on lui mettra un caveçon, dont un homme à pied tiendra la longe, près du mur & à la gauche du cheval: l'inſtructeur ſe placera auſſi à gauche & en arrière du cheval, auquel il montrera la chambrière, & dont il l'attaquera fortement, s'il refuſoit l'obéiſſance à la jambe gauche du cavalier, & il lui en envelopperoit la croupe, s'il reculoit: l'effet du caveçon eſt d'arrêter les épaules par de légères ſaccades, ſi elles cheminoient trop vivement, ou ſi, malgré l'effet de la rêne gauche, elles tournoient à droite.

Les petites défenſes des chevaux à cette leçon ne doivent point étonner; les précautions & les moyens que je viens d'indiquer, employés deux ou 3 fois, ſuffiſent pour aſſurer l'obéiſſance du cheval. Le cavalier doit avoir la plus grande attention, à ce que ſon aſſiette & ſon corps ne reſtent point à gauche, tandis que le cheval chemine à droite. Il faut dans cette leçon, comme dans toutes les occaſions poſſibles, que ſes feſſes ſoient chargées bien également, & que la ligne de ſon corps conſerve une poſition verticale à l'horiſon. Arrivé au coin ſi, ceux qui tiennent la chambrière & la longe du caveçon doivent paſſer du côté droit, & le cavalier doit, pour revenir à gauche, employer les moyens contraires à ceux que nous venons d'indiquer, pour cheminer à droite.

Il faut attendre que le cheval ſoit bien obéiſſant à cette leçon, pour lui donner celle des pas de côté ſur les cercles, c'eſt-à-dire, avant de lui faire faire le mouvement du ſecond rang dans les converſions.

A moins que le cheval ne ſoit très-aſſoupli, très-obéiſſant, & celui qui le monte très-inſtruit & très-familiariſé avec ce genre d'exercice, lorſqu'on voudra faire exécuter au cheval le mouvement de converſion, on lui mettra un caveçon, dont un homme à pied tiendra la longe au centre du cercle qu'on voudra décrire: marchant à droite, je ſuppoſe, ſur le cercle D, le cavalier fera un temps d'arrêt pour arrêter les épaules, & ouvrira la rêne droite pour les amener ſur la direction d'un rayon du cercle; il fermera ſa jambe droite pour faire cheminer la maſſe à gauche, ranger les hanches, & donner au corps du cheval la direction du rayon. L'aide de la rêne gauche doit alors déterminer les épaules à parcourir le cercle D, la jambe droite continuer à ſe fermer, pour faire parcourir au centre de gravité le cercle B, & néceſſairement les hanches du cheval cheminеront ſur le cercle A. On voit que les mains doivent arrêter & diriger les épaules à entâmer le cercle D, & les jambes s'accorder avec leur effet, pour que le centre de gravité & les hanches du cheval parcourent en même temps les cercles B & A; la jambe gauche du cavalier eſt deſtinée à balancer l'effet de la jambe droite, ſi le cheval la fuyoit avec trop de précipitation, ou qu'il voulût reculer. Celui qui tient la chambrière peut aider à ce mouvement, en ſe tenant à droite du cheval pour chaſſer les hanches, ſi leur mouvement étoit trop lent. Il eſt aſſez ordinaire que les chevaux ſe portent par élan ſur le centre du cercle; c'eſt pourquoi, celui qui tient la longe du caveçon, doit s'oppoſer à ce déſordre, en donnant de légères ſaccades de haut en bas ſur le nez du cheval: cela ſert auſſi à arrêter les épaules, ſi elles avoient trop de tendance à s'abandonner à gauche.

Lorſqu'on aura fait deux tours à droite, on changera le cheval de main, en lui faiſant traverſer le diamètre du cercle, & en employant les moyens inverſes pour le plier à gauche; les leçons ne doivent jamais être pratiquées qu'au pas: données avec intelligence, elles achèvent d'aſſouplir un cheval, & lui donnent une attention & une obéiſſance parfaite, dont on s'apperçoit après la marche directe, où le cheval ſe place avec la plus grande facilité.

Sitôt qu'on a un certain nombre de chevaux, qui ont eu deux ou trois fois cette leçon, il faut les y exercer enſemble ſans caveçon, & touts les jours finir ainſi leur travail d'école.

Des Sauteurs.

En ramenant l'art de l'équitation, au ſeul objet de dreſſer les chevaux, pour nous rendre des ſervices vraiment utiles, nous éloignerons de nos écoles de cavalerie tout ce qui eſt connu aujourd'hui, ſous le nom *d'airs relevés*: nos leçons ſe borneront à parcourir différentes lignes, tantôt à droite, tantôt à gauche, ſur les trois allures, & à faire quelques pas de côté; nous ſimplifierons notre langage, en ne nous ſervant que d'expreſſions connues & familières dans la cavalerie, & notre travail aura, dès ſon commencement, une diſtribution ſimple & utile.

Nous rejetterons entièrement l'uſage des ſauteurs,

Digitized by Google

dreſſés avec tant de riſques & de peines ; comme n'étant d'aucune utilité, puiſqu'il n'eſt pas rare de voir que des écoliers, quoique très-fermes ſur cette eſpèce de chevaux, ſont déſarçonnés par un cheval dont les mouvemens ſont irréguliers. L'homme de cheval n'acquiert de la tenue, que par l'habitude de monter des jeunes chevaux, qui s'abandonnent à toutes ſortes d'écarts & de contre-temps. C'eſt au maître à proportionner les difficultés aux forces de ſes écoliers, & à les conduire d'une manière proportionnée à leurs progrès.

Des Maîtres & de la Pratique.

La lenteur des progrès, dans tous les arts, doit être plus ſouvent imputée à la médiocrité des maîtres, qu'au manque de diſpoſition des écoliers : rien de ſi difficile que de bien montrer ; nul n'eſt trop ſavant pour cet emploi : voilà mon avis, d'après lequel on peut juger combien je blâme l'uſage général, où eſt la cavalerie, d'abandonner le ſoin de l'inſtruction à des bas-officiers, qui n'ont ordinairement qu'une groſſière routine, ſont ſans aptitude pour juger les défauts de leurs élèves, & ſans talens pour s'énoncer d'une manière juſte & préciſe, communiquer leurs penſées ſur un art, dont on n'eſt jamais en état d'expoſer les principes, ſi on ne les poſſède à fond.

La manie des ignorants eſt de donner leçon ; ils ſe ſervent des mots qu'ils ont retenus de leurs maîtres, & débitent au haſard ces ridicules litanies, que nous entendons pſalmodier dans nos manèges. Quelqu'un diſoit au fameux Marcel : Pourquoi n'avez-vous pas un prévôt pour commencer vos écoliers? « C'eſt, répondit le danſeur, que je ne » ſuis pas trop ſavant pour montrer à faire la ré» vérence ».

MANIER un cheval. C'eſt le faire aller, le mener avec art. Manier un cheval de bonne grace. Il ſe dit auſſi des chevaux qui ont de l'école. Ce cheval manie bien à courbettes, à croupades, manie bien terre-à-terre, manie bien à toutes ſortes d'airs. Faites manier, travailler votre cheval ſur les voltes. Ce cheval manie bien, il paſſégera bien de pas & de trot, & galopera bien des deux piſtes. Manier de ferme-à-ferme ſe dit du cheval que le cavalier fait manier ſans ſortir de ſa place.

MARTINGALE. Large courroie de cuir, qui eſt attachée par un bout aux ſangles, ſous le ventre du cheval, & de l'autre au bout de la muſerole, pour empêcher qu'il ne porte au vent & ne batte à la main. Il y a des gens qui confondent la martingale avec la platte-longe.

MÊLER un cheval, terme de manège : c'eſt à l'égard du cavalier, le mener de façon, qu'il ne ſache ce qu'on lui demande. Un cheval de tirage eſt mêlé, lorſqu'il embarraſſe ſes jambes dans les traits qui l'attachent à la voiture.

MÉZAIR. Le mézair, ou moitié air, eſt une eſpèce de demi-courbette, dont le mouvement eſt moins détaché de terre, plus bas, plus coulé & plus avancé que la vraie courbette. Cet air qui n'eſt, pour ainſi dire, qu'un terre-à-terre relevé, s'emploie dans les changements de main de deux piſtes, & dans les voltes & demi-voltes.

MIS. Un cheval bien ou mal mis, terme de manège, qui ſignifie bien ou mal dreſſé au manége.

MOLLIR. Cheval qui mollit, ſe dit des chevaux qui bronchent. On dit : ce cheval a la jambe foible, il mollit ſouvent, il bronche quand il a un peu travaillé.

MONTER à cheval. (l'art de) L'art de monter à cheval apprend également à dreſſer un cavalier & un cheval. Il inſtruit le cavalier de la bonne aſſiette, de la poſture libre & dégagée, & des moyens d'accorder la main & les talons. Il met auſſi, autant qu'il eſt poſſible, un cheval en état de porter en beau lieu, de prendre finement les aides, de craindre les châtiments, qui le peuvent aſſurer au pas, au trot, au galop, & de le faire manier enſuite à toutes ſortes d'airs, afin qu'il puiſſe également ſervir dans les périls de la guerre, dans toutes les occaſions où chacun peut en avoir beſoin, & quelquefois même dans la pompe des fêtes galantes & des ſpectacles publics. Il faut que celui qui veut apprendre à monter à cheval, ſoit naturellement diſpos de ſa perſonne. La taille la plus avantageuſe eſt la moyenne. Les grandes perſonnes, outre qu'elles ſont ſujettes à ſe déſarçonner, donnent au cheval des aides moins fines, elles ne les donnent pas de ſi bonne grace, qu'un d'une taille médiocre ; & les hommes petits, quoiquoique plus fermes à cheval, lui donnent des aides trop foibles, le cheval ne s'emploie que mollement ſous eux ; il ne ſent pas alors avec aſſez de force ce qui doit l'animer.

Celui qui apprend ou qui enſeigne à monter à cheval, doit être vêtu le plus à la légère qu'il eſt poſſible. Quand on fait l'exercice du manège, on le fait ordinairement le chapeau enfoncé & ferme ſur la tête, de peur qu'il ne vienne à tomber, ce qui embrouille le cheval. Pour bien monter à cheval, il faut tenir les rênes de la main gauche, le pouce deſſus, & le petit doigt par-deſſous & entre deux pour les ſéparer. Il faut lever le bout des rênes en haut, à bras ouverts, afin de bien ajuſter la bride dans la main, enſorte qu'elle ne ſoit ni trop longue, ni trop courte. La place de la main de la bride eſt environ trois doigts au-deſſus du pommeau de la ſelle. Celui qui fait bien monter à cheval, ſe tient placé droit dans le fond de la ſelle, de manière qu'il ne touche preſque que le milieu, ſans rencontrer l'arçon de derrière, crainte d'être aſſis, poſture qui a très-mauvaiſe grace. Il aura les cuiſſes libres, un peu éloignés du corps & à égales diſtances ; les deux épaules juſtes, l'eſtomac avancé, le poing droit proche du gauche d'environ quatre à cinq doigts. Les jambes du cavalier ſeront portées de biais. La pointe du pied gauche regardera l'oreille du cheval ; le bout ſera appuyé fermement ſur l'étrier, proche l'épaule, les talons ſeront un

Digitized by Google

peu en dehors, de crainte de piquer mal-à-propos le cheval. C'eſt ce qui, en termes de manège, s'appelle *dérober les éperons*.

Pour ſe tenir ferme à cheval, il faut ſerrer les genoux de toute ſa force ; & il faut s'y tenir ferme toujours, quelque choſe que faſſe l'animal qu'il monte ; ſi ce n'eſt lorſqu'il manie, parce qu'il eſt beſoin alors de changer à propos les aides, tant de la main que de la houſſine. C'eſt dans le poing droit qu'on doit tenir la houſſine par le bout, la pointe élevée en haut, & un peu penchée vers l'oreille gauche du cheval, & tombant de travers ſur le cou pour l'en frapper dans le beſoin ſur l'épaule gauche, mais ſans hauſſer le coude, ni mettre le poing hors de ſa ſituation. On obſervera de tenir les ongles de la bride levées en haut ; & le poing de la bride ſera toujours droit. En le tirant un peu du même côté, le cavalier préſentera de l'autre la houſſine au cheval & auprès de l'œil droit, pour lui apprendre qu'il doit changer de main. Pour lors il le frappe ſur l'épaule droite & au ventre ſous la botte, d'un coup ou deux ſeulement, en ſe tenant toujours ferme ſur les étriers, pour ne quitter jamais le milieu de la ſelle, & ne point perdre la bonne contenance.

Avant que de monter à cheval, le cavalier jettera un coup-d'œil ſur la bride, pour voir ſi elle eſt placée dans la bouche au-deſſus des crochets ; ſur la gourmette, pour voir ſi elle n'eſt point entortillée, ou trop ſerrée, ou trop lâche ; ſur les ſangles & ſur le reſte du harnois, pour voir ſi tout eſt en bon état. Le cavalier s'approche enſuite de l'épaule gauche du cheval, prend les deux rênes de la bride & le pommeau de la ſelle de la main gauche, met le pied dans l'étrier ; & s'appuyant de la droite ſur l'arçon de derrière, il s'élève avec le plus de légéreté qu'il lui eſt poſſible, & ſe place enfin dans la ſelle. Un cavalier léger & qui ſe tient ferme, fatigue moins ſon cheval que celui qui ſe laiſſe appeſantir deſſus. Pour conſerver la bonne grace, il eſt eſſentiel d'obſerver de tirer un peu le dos en arrière quand on arrête le cheval, d'éviter alors de pencher la tête près du crin, & l'eſtomac près du pommeau de la ſelle ; & de bien ſerrer les cuiſſes & les genoux quand le cheval marche au pas, au trot ou autrement. Il y a auſſi quelques autres obſervations à faire, quand on veut monter des chevaux de grand prix, & deſquels il y a quelque choſe de dangereux à craindre. Il faut d'abord que celui qui amène le cheval, le tienne droit, que le cavalier prenne également garde & de s'approcher pour monter à cheval droit en viſére, & d'éviter en même temps le derrière qui n'eſt pas moins à craindre. Pour prévenir tout inconvénient, il viendra donc au cheval, du côté gauche, un peu plus vers le devant que vers le derrière, & vis-à-vis de l'épaule.

MONTOIR. Pierre haute ou autre petite élévation qui ſert à monter à cheval, & à donner avantage pour y monter plus facilement deſſus. Homme qui ne ſauroit ſe mettre en ſelle ſans montoir, ſans avantage. Ce mot vient originairement d'Italie, où les montoirs de pierre ſont dans les manèges plus en uſage qu'ils ne ſont en France.

MONTOIR ſe dit plus ſouvent de l'appui qu'on fait ſur l'étrier pour monter en ſelle. Il y a des chevaux doux au montoir, faciles au montoir, d'autres rudes au montoir. On appelle, en parlant du cheval, le pied du montoir le pied gauche de devant, & le pied hors du montoir, le pied droit de devant.

MONTOIR déſigne auſſi le côté gauche du cheval, parce que c'eſt de ce côté qu'on monte à cheval. Ainſi les pieds & jambes du montoir de devant & de derrière du cheval ſont les gauches, & ceux hors le montoir ſont les droites. Aſſurer un cheval au montoir, c'eſt l'accoutumer à être tranquille lorſqu'on monte deſſus. Facile au montoir ſe dit d'un cheval qui ſe laiſſe monter ſans remuer.

MORS. L'équitation, ou l'art de monter & de dreſſer les chevaux, eſt aujourd'hui une ſcience d'obſervation & de connoiſſances, dont la partie la plus délicate eſt ſans doute la manière d'emboucher les chevaux. Le ſens du toucher étant le ſeul néceſſaire pour les conduire, il faut avoir une connoiſſance parfaite de la conformation des parties de la bouche du cheval, cet organe ſi fin & ſi délicat, dont la perfection eſt même un défaut ; des effets mechaniques du mors, belle & ſimple machine qui entretient, pour ainſi dire, un commerce de ſentiment entre la bouche de l'animal & la main de ſon maître. C'eſt par le moyen du frein que la main du cavalier interroge le cheval, & qu'ils ſe communiquent réciproquement leurs penſées ; ſi l'éperon rend les mouvements plus vifs, le mors les rend plus précis, avertit l'animal & le détermine ; c'eſt avec ce levier qu'on le maintient dans la crainte & dans la ſoumiſſion, & qu'on le captive ſans l'avilir. Ainſi le mors étant l'inſtrument principal dans l'art de l'équitation, j'ai penſé qu'il ſeroit avantageux de chercher par la théorie la loi de l'équilibre qui exiſte entre la puiſſance du cavalier & la réſiſtance de l'animal ſuivant une direction quelconque ; abſtraction faite des effets qui dépendent de pluſieurs cauſes morales & qui ſeront toujours indéterminées, telles que celles qui proviennent de la volonté & des paſſions de l'animal. Ces rapports de forces & d'équilibre entre l'animal & ſon maître étant fondés ſur les lois de la méchanique, pourront s'appliquer aux autres poſitions reſpectives de ces deux êtres ; mais il ſeroit bien néceſſaire que ceux qui ont un grand uſage de l'équitation, & qui ſont devoués par état à l'enſeignement & à la direction des manèges, fuſſent aſſez géomètres pour faire cette application ; alors ils auroient bientôt detruit en eux ce préjugé, que l'art de conduire & de dreſſer les chevaux n'exige point d'autres connoiſſances que celles que procure un grand exercice ou une ſimple pratique. Si on attache peu de mérite à cet objet, quoiqu'il ſoit plus eſſentiel

Digitized by Google

qu'on ne penſe, on conviendra du moins que j'ai le premier appliqué les mathématiques à un art qui en paroiſſoit peu ſuſceptible, & donné une théorie qui tend à perfectionner cet art ſi utile, ſi important, ſi néceſſaire à l'agrément, à l'utilité, à la conſervation de la vie des hommes, puiſqu'on le fait entrer en tous lieux & de tous les temps dans le plan d'éducation de la jeune nobleſſe.

PROBLÈME.

Trouver la loi qui exiſte entre LA FORCE *produite par la main du cavalier au moyen des rênes qui agiſſent ſur le mors, ſuivant une direction quelconque pour gouverner un cheval, &* L'EFFORT *qui en réſulte ſur la bouche de cet animal, afin qu'il y ait toujours équilibre entre ces deux puiſſances, & en conſéquence, trouver auſſi les efforts qui en réſultent ſuivant les directions horiſontales & verticales.*

Soit C R I (*fig.* 19 & 20), la direction de la branche du mors ou frein ſuivant la longueur C T de la tête de l'animal : on peut regarder cette branche C I du mors comme un levier de la ſeconde eſpèce, dont le point d'appui I eſt à la pointe de l'œil, où eſt attachée la têtière de la bride, & le point R où ſe fait l'effort produit ſur les barres de la bouche du cheval à l'endroit du banquet vis-à-vis la boſſette où eſt fixée l'embouchure du mors R D R qui eſt reçue dans la bouche de l'animal, cet effort, dis-je, que fait l'animal pour réſiſter à la main du cavalier ; je le nomme P, parce qu'on peut le repréſenter (*fig.* 20) par un poids attaché au bout d'un fil qui paſſe ſur une poulie L, & dont l'autre extrémité eſt attachée en un point R du banquet ſuivant une direction perpendiculaire à la branche du mors ; G F la direction de la rêne attachée à l'anneau ou bouton C qui eſt à l'autre extrémité de la branche : enfin la puiſſance ou la force qu'emploie le cavalier pour réſiſter à l'animal, je la nomme F : on ſuppoſe la main appliquée en un point quelconque F de la rêne.

1°. Je prends une partie C A ſur la direction de la rêne pour repréſenter la force F de la main du cavalier, que je décompoſe en deux autres ; l'une K A parallèle à la direction C I du lévier ou de la branche du mors, & qui eſt détruite, & l'autre K C perpendiculaire à la direction de la même branche I C, que je nomme f, & qui eſt la ſeule qui faſſe effort ſur ce levier pour faire équilibre à la réſiſtance que la main du cavalier fait ſur la bouche du cheval en un point R, que je regarde comme un fardeau P qu'il faut élever. Je ſuppoſe (*fig.* 1 & 2) le bras de levier R C $= a$, qui eſt le bas des branches ou la plus grande partie de la branche du mors depuis le bouton juſqu'au banquet : celui R I $= b$ qui eſt l'œil ou la plus petite partie de la branche depuis le banquet juſqu'à la pointe de l'œil ; enfin l'angle F C T que fait la rêne avec la branche du mors que je nomme m ; le rayon ou ſinus total étant ſuppoſé r, on a C A : C K :: ſin. $:m:$ F : $f = F \times \frac{\text{ſin. } m.}{r}$; & I C : I R :: $a + b : b ::$ P : $f = P \times \frac{b}{a+b}$; comparant ces deux valeurs de f, on tire $F = P \times \frac{b}{a+b} \times \frac{r}{\text{ſin } m}$.

2°. Du point C (*fig.* 2) je mène deux lignes C V, C H, l'une verticale & l'autre horiſontale, & je décompoſe encore la force C A ou F en deux autres, l'une O A verticale que je nomme V, & l'autre O C horiſontale que je nomme H, & j'appelle n l'angle F C H que fait la direction de la rêne de la bride avec l'horiſon ; on a C A : O A :: r : ſin. n :: F : $V = F \times \frac{\text{ſin. } n}{r}$; & C A : C O :: r : cof. n :: F : $H = F \times \frac{\text{cof. } n}{r}$; mettant pour F ſa valeur trouvée ci-deſſus, on aura enfin $V = P \times \frac{b}{a+b} \times \frac{\text{ſin. } n}{\text{ſin. } m}$, & $H = P \times \frac{b}{a+b} \times \frac{\text{cof. } n}{\text{ſin. } m}$; en conſéquence de la première formule on tire l'analogie ſuivante, F : P :: $r : \frac{a+b}{b} \times$ ſin. m, c'eſt-à-dire 1°. que la force du cavalier eſt à la réſiſtance de l'animal, comme le ſinus total eſt au quotient fait de la longueur total de la branche du mors diviſée par ſa plus petite partie, multiplié par le ſinus de l'angle que fait la direction de la rêne avec la branche du mors. Enſuite des deux autres formules, on tire la proportion ſuivante : V : H :: ſin. n : ſin. m, c'eſt-à-dire, 2°. que la force verticale qui tend à élever la tête de l'animal, eſt à la force horiſontale qui tend à le faire reculer, comme le ſinus de l'angle que fait la direction de la rêne avec l'horiſon, eſt au ſinus de l'angle que fait la direction de la rêne avec la branche du mors.

Voilà la loi générale & purement méchanique qui exiſte entre ces différentes forces ou puiſſances ; mais il faut obſerver que le cheval étant ſubordonné au cavalier, & celui ci devant faire plus ou moins d'efforts ſuivant les circonſtances, pour réſiſter à la force d'un animal qui, malgré la connoiſſance qu'il a du ſentiment de ſes forces, doit être conſideré comme ſans volonté, « puiſque c'eſt » une créature qui renonce à ſon être pour n'exiſ» ter que par la volonté d'un autre, qui ſent au» tant qu'on deſire & ne rend qu'autant qu'on » veut » ; c'eſt pourquoi il faut conſidérer auſſi l'effort P de l'animal comme conſtant ou donné par l'expérience, & la force F de l'homme qui lui fait équilibre comme variable ; en conſéquence, je ſuppoſe donc cet effort P de l'animal conſtamment d'une livre poids, & enſuite de dix livres, par exemple, pour former les deux tables ci-jointes.

Je prends (*fig.* 19 & 20) pour longueur des deux branches du levier, ou les deux parties de la branche du mors, la partie R C depuis le bouton juſqu'au banquet ou bas de branche, de 3 pouces & demi $= a$; & la partie R I depuis le banquet

Digitized by Google

juſqu'à la pointe de l'œil, de 2 pouces $= b$; enſorte que la longueur totale de la branche eſt dans ce cas de 5 pouces & demi, ce qui donne $a : b :: 7 : 4$; mais il faut ſçavoir que l'expérience a appris que ſi on augmente ou diminue la longueur a du bas de branche d'une quantité q, il faut alors au contraire diminuer ou augmenter la longueur b de l'œil de la moitié de la même quantité, c'eſt-à-dire que ſi on fait $GR = a \pm q$, on aura $RI = b \mp \frac{1}{2}q$, ce qui donne cette loi générale pour le bras de levier, $CR : RI :: a \pm q : b \mp \frac{1}{2}q$; ces deux longueurs moyenne de 2 pouces & $3\frac{1}{2}$ pouces des deux parties de la branche priſes entre beaucoup d'autres, & ce rapport général & conſtant entre les deux parties de la branche du mors, m'ont été données par M. Lerminier, éperonnier du roi, qui joint à l'invention de beaucoup d'objets relatifs à ſon état & au principe raiſonné de ſon art, la plus grande perfection dans la pratique. On remarquera que la branche du mors eſt toujours un levier de la ſeconde eſpèce, dont le poids P eſt placé en R entre le point d'appui I & la puiſſance F, & quelle que ſoit ſa forme angulaire, droite ou courbe, il produit toujours le même effet. Si on donne enſuite différentes valeurs à l'angle $FCH = n$, que fait la direction de la rêne avec l'horiſon depuis zero juſqu'à 90 degrés, c'eſt-à-dire, depuis la ſituation horiſontale juſqu'à la poſition verticale, on aura dans ces deux tables des rapports entre les quatre forces P, F, V, H, ſuivant les trois poſitions ou directions différentes des branches du mors ou de la longueur de la tête du cheval avec une ligne horiſontale; ſçavoir celle I C en avant (*fig.* 21) & dont l'obliquité avec l'horiſon eſt de 45 degrés, ce qui donne pour ce cas, $m = 45° - n$; enſuite celle I B (*fig.* 22) ou le nez à terre & la plus naturelle, dont l'obliquité avec l'horiſon eſt de 90°, ce qui donne $m = 90° - n$; enfin celle I D (*fig.* 23) en arrière, & dont la direction avec l'horiſon eſt auſſi de 45°, ce qui donne $m = 135° - n$.

Les deux poſitions où le nez du cheval eſt en avant ou en arrière incliné de 45°, ont été choiſies ainſi, comme étant une direction moyenne entre toutes les autres que peut affecter l'animal. En ſorte que c'eſt pour plus de généralité qu'on a donné ces trois poſitions différentes à la tête du cheval; car la poſition droite ou perpendiculaire à l'horiſon (*fig.* 22) eſt la plus ordinaire que donne la nature, & l'angle n que fait la direction de la rêne avec l'horiſon eſt toujours à-peu-près de 45 degrés.

La *fig.* 24 qui marque huit différentes inclinaiſons de la rêne avec l'horiſon, eſt conforme à la table des rapports.

La loi qui exiſte entre les 4 forces P, F, V, H; repréſentées par les nombres de la table ci-jointe, eſt fondée, comme on voit, ſur les vrais principes de la ſtatique ou de l'équilibre, & purement mathématiques; par conſéquent la ſeule choſe que je me ſois permiſe dans l'examen de cette queſtion, a été ſeulement la connoiſſance de la réſiſtance de l'animal, que j'ai ſuppoſée équivalente à un poids donné, qu'on peut toujours connoître par l'expérience, & par conſéquent ſervir de baſe ou d'unité de meſure comme immédiatement donnée par la nature. Enfin je me propoſe encore par la ſuite de porter mes vues ſur d'autres objets intéreſſans de l'équitation.

Nota. Je dois dire que j'ai été excité à travailler ſur cette matière par M. le Baron de Bohan, meſtre-de-camp de cavalerie, par M. le chevalier de Vive Foy, capitaine de cavalerie, & ſur-tout par M. le chevalier d'Auvergne, colonel de cavalerie, commandant l'équitation à l'école royale militaire, auteur de pluſieurs mémoires excellens, & qui joint aux qualités dignes de ſa naiſſance, beaucoup de connoiſſances, même en matière abſtraite; ces deux derniers ſont de célèbres écuyers (de cet établiſſement royal) connus de toute la France, & même chez l'étranger.

Digitized by Google

TABLE DES RAPPORTS.

Ang. F C H que fait la rêne avec l'horison, ou le nomb. n de degrés.	Réſiſtance de l'animal.	Figure 3. Lorſque la direction de la tête eſt verticale, c'eſt-à-dire, qu'elle fait un angle de 90 degrés avec l'horiſon ou la terre. Le nez à terre. Force du Cavalier. F	Force verticale. V	Force horiſontale. H	Figure 4. Lorſque la direction de la tête eſt oblique à l'horiſon, en faiſant un angle de 45 degrés. Le nez en avant. F	V	H	Figure 5. Lorſque la direction de la tête eſt oblique à l'horiſon, en faiſant un angle de 45 degrés. Le nez en arriere. F	V	H
deg.	l. poids.	liv.	liv.	liv.	liv.	liv.	liv.	liv.	liv.	liv.
N=0	1	0,363	0	0,363	0,514	0,0	0,514	0,514	0	0,514
N=20	1	0,387	0,132	0,363	0,860	0,294	0,860	0,401	0,137	0,376
N=30	1	0,420	0,220	0,363	1,405	0,702	1,216	0,377	0,206	0,325
N=40	1	0,476	0,305	0,363	4,172	2,681	3,195	0,365	0,234	0,280
N=45	1	0,514	0,363	0,363	∞	∞	∞	0,363	0,257	0,257
N=60	1	0,725	0,630	0,363	-1,403	1,216	-1,206	0,371	0,326	0,187
N=90	1	∞	∞	0	-0,514	0,514	0	0,514	0,514	0
N=135	1	0,514	-0,363	-0,363	-0,363	0,363	∞	∞	∞	∞
deg.	livres	liv. onc.	liv. onc.	liv. onc.	liv. onc.	liv. onc.	liv. onc.	liv. onc.	liv. onc.	liv. onc.
N=10	10	3 10	0	3 10	5 2	0	5 2	5 2	0	5 2
N=20	10	3 14	1 5	3 10	8 9	2 14	8 9	4 $\frac{1}{4}$	1 6	3 12
N=30	10	4 3	2 3	3 10	14 $\frac{1}{2}$	7 $\frac{1}{4}$	12 2	3 12	2 1	3 4
N=40	10	4 12	2 $\frac{1}{2}$	3 10	41 11	26 12	31 15	3 10	2 6	2 12
N=45	10	5 2	3 10	3 10	Infini.	Infini.	Infini.	3 10	2 9	2 9
N=60	10	7 4	6 5	3 10	14 $\frac{1}{2}$	12 2	2 $\frac{1}{2}$	3 11	3 5	1 14
N=90	10	Infini.	Infini.	Indéter	5 2	0	5 2	5 2	5 2	0
N=135	10	5 2	3 10	3 10	3 10	3 10	Infini.	Infini.	Infini.	Infini.

Par la table ci-deſſus, on voit par exemple pour le cas le plus naturel, on *le nez à terre*, que ſi l'angle *n* que fait la direction de la rêne avec l'horiſon eſt de 30 degrés, qu'on ſuppoſe l'effort F de 10 livres poids, on aura F de 4 livres 3 onces, V de 2 livres 3 onces, & H de 3 livres 10 onces, ou F: F: V: H:: 50: 21: 11: 18, c'eſt-à-dire, que l'effort de l'animal ſur ſon mors étant repréſenté par 50, celui du cavalier qui lui fait équilibre le ſera par 21; la force verticale qui tend à élever la tête par 11, & celle horiſontale qui tend à faire reculer l'animal par 18.

Enfin lorſque l'angle que fait la rêne avec l'horiſon eſt de 45 degrés, & que l'obliquité de la tête de l'animal fait auſſi un angle demi-droit avec l'horiſon, mais le *nez à terre*, on aura P: F: V: H:: 50: 18: 13: 13 environ; on trouvera de la même manière d'autres rapports pour d'autres cas comme la table l'indique, & ſuivant les différentes valeurs qu'on donnera à celle *a*, *b*, *n*, *m*, & celle que

Digitized by Google

l'expérience aura donnée pour P. (M. Dez, professeur de mathématiques à l'école royale militaire).

MOUVEMENT. Cheval qui a un beau mouvement. Cette expreſſion déſigne particuliérement la liberté du mouvement des jambes de devant, lorſqu'en maniant il les plie bien. On ſe ſert du même terme pour déſigner la liberté de l'action de la main en avant, lorſque le cheval trottant par le droit, ſe ſoutient le corps droit & la tête haute, & qu'il plie les jambes de devant. On dit auſſi un mouvement dur.

N.

NUD. Monter un cheval à nud, c'eſt le monter ſans ſelle & ſans étriers, & ſans couverture.

O.

ONGLES du poing de la bride, c'eſt la différente ſituation des ongles de la main gauche du cavalier, qui donne au cheval la facilité de faire les changements de main, & de former ſon partir & ſon arrêt, parce que le mouvement de la bride ſuit cette poſition des ongles. Pour laiſſer échapper un cheval de la main, il faut tourner les ongles en bas. Pour le changer à droite, il faut les tourner en haut, portant la main à droite. Pour le changer à gauche, il les faut tourner en bas & à gauche; & pour arrêter le cheval, il faut tourner les ongles en haut & lever la main.

OREILLARD. Epithète qu'on donne aux chevaux qui ont la naiſſance on le bas de l'oreille trop bas, ou qui l'ont trop large, ou qui agitent trop les oreilles, qui les branlent à chaque pas, à chaque temps, à chaque mouvement qu'ils font.

OREILLE. Les oreilles du cheval doivent être petites, déliées & bien placées. Les chevaux qui les ont trop épaiſſes, larges & pendantes s'appellent oreillards. Pour être bien placées elles doivent être au haut de la tête, peu diſtantes l'une de l'autre; &, lorſqu'un cheval marche, il doit porter les pointes des oreilles en avant, ce qu'on appelle *oreille hardie*.

OUTRÉ. Cheval pouſſif outré, eſt celui qu'on rend ſi pouſſif à force de travail, qu'il eſt impoſſible de le guérir. On dit auſſi cheval outré, cheval à bout, cheval épuiſé d'haleine, en parlant d'un cheval dont la fatigue a épuiſé les forces. *Voyez* POUSSIF.

OUTRER. C'eſt laſſer, fatiguer démeſurément un cheval. Outrer trop les chevaux, c'eſt riſquer de les rendre pouſſifs.

OUVERT, ou bien ouvert du devant ou du derrière, ſe dit d'un cheval dont les jambes de devant ou de derrière ſont ſuffiſamment écartées l'une de l'autre.

P.

PAYS. Cheval de pays, eſt un cheval provenant de père & de mère du pays même; on dit qu'un cheval n'eſt bon qu'à aller par pays, quand il n'a pas grande reſſource, mais qu'il marche commodément.

PALEFROI. Cheval de parade & de pompe ſur lequel les princes & les grands ſeigneurs faiſoient leur entrée. On le dit auſſi des chevaux ſur leſquels les femmes étoient montées. Autrefois on diſtinguoit les chevaux en trois manières. Les deſtriers étoient les grands chevaux de bataille. Les palefrois étoient des chevaux de pas pour voyager à l'aiſe. Les Rouſſins étoient des chevaux de ſomme pour porter le bagage.

PARTAGER les rênes, c'eſt prendre une rêne d'une main & l'autre de l'autre main, & conduire ainſi ſon cheval.

PARTIR. Faire partir un cheval, ou le faire échapper de la main, c'eſt le pouſſer avec impétuoſité. On dit faire partir un cheval de bonne grace. On dit auſſi partez, pour dire pouſſez & piquez votre cheval. Un beau partir de la main ſe dit de la courſe qu'on fait faire au cheval ſur une ligne droite, ſans qu'il s'en écarte ou qu'il ſe traverſe. Entre le partir & l'arrêt de ce cheval, il y a bien 300 pas. Cheval qui a le partir prompt, & l'arrêt juſte. Autrefois que les académies étoient gouvernées par des écuyers italiens, on faiſoit un verbe actif du mot partir, & on diſoit partez ce cheval, partez-le droit; aujourd'hui on lui joint le verbe auxiliaire, & on dit faire partir, ou on ſe contente de dire partez de la main, partez droit. Pour faire partir un cheval de bonne grace, il faut baiſſer la bride de trois doigts, en tournant les ongles en bas, & appuyer délicatement les talons, ou ſeulement le gras des jambes. Partir & échapper ſont deux verbes ſynonymes dans le manège.

PAS ſe dit de l'allure d'un cheval la moins vite & la moins élevée, quand il lève en même temps ſes jambes diamétralement oppoſées, une devant & l'autre derrière: ce qui eſt le mouvement du trot. On dit: ce cheval a un beau pas. Achever au pas une demi-volte. Commencer une leçon au pas, & la finir de pas. On dit auſſi élégamment commencer une leçon au pas & la finir au pas. Ces expreſſions promener ou mener un cheval de pas, de trot, de galop, ont été introduites par les anciens écuyers italiens, au lieu de dire au pas, au trot, au galop. On les trouve néanmoins fréquemment employées dans des traités modernes de manège. Quand on apprend à un cheval à changer de main; que ce ſoit d'abord au pas, puis au trot, & enſuite au galop. On dit auſſi un bon cheval de pas, qui obéit au pas, qui a un pas relevé. On appelle auſſi un pas averti, ou un pas écouté, un pas d'école réglé & ſoutenu. M. de Labroue diſoit dans le

Digitized by Google

le même ſens un pas *racolt*, dérivé apparemment de l'italien *raccolto*; mais ce terme n'a point été adopté par l'uſage. Un pas écouté ou d'école ou averti, ſe dit lorſque le cavalier promène ſon cheval dans la main & dans les talons. Un pas raccourci eſt lorſque le cheval écoute les talons; demeure balancé entr'eux, ſans ſe jetter ni ſur l'un, ni ſur l'autre: ce qui arrive quand il prend finement les aides de la main & des talons. Un pas & un ſaut, eſt un manège par haut d'un cheval, qui entre deux cabrioles marque une courbette, qui, en cette occaſion, eſt appellée un pas. Deux pas & un ſaut, eſt un manège compoſé de deux courbettes terminées par une cabriole. A chaque cabriole, ou après deux cabrioles que le cheval a faites, il lève le devant, & les hanches ſuivent ſéparant ou ruant à la fin de chaque ſaut. On achemine le cheval qui a de la diſpoſition à ce manège par les aides de la main, du gras des jambes, du poinçon & du talon, qui doivent être employées à propos pour lui faire lever le devant & le derrière, & lui donner un bon appui.

Du Pas. (la Guérinière).

Quoique je regarde le trot comme le fondement de la première liberté qu'on doit donner aux chevaux; je ne prétends pas pour cela exclure le pas, qui a auſſi un mérite particulier.

Il y a deux ſortes de pas: le pas de campagne & le pas d'école.

Nous avons donné la définition du pas de campagne dans le chapitre des mouvements naturels, & nous avons dit que c'eſt l'action la moins élevée, & la plus lente de toutes les allures naturelles, ce qui rend cette allure douce & commode, parce que dans cette action, le cheval, étendant ſes jambes en avant, & près de terre, il ne ſecoue pas le cavalier, comme dans les autres allures, où les mouvements étant relevés & détachés de terre, on eſt continuellement occupé de ſa poſture, à moins qu'on n'ait une grande pratique.

Le pas d'école eſt différent de celui de campagne, en ce que l'action du premier eſt plus ſoutenue, plus raccourcie & plus raſſemblée; ce qui eſt d'un grand ſecours pour faire la bouche à un cheval, lui fortifier la mémoire, le rapatrier avec le cavalier, lui rendre ſupportable la douleur & la crainte des leçons violentes qu'on eſt obligé de lui donner pour l'aſſouplir, & le confirmer à meſure qu'il avance dans l'obéiſſance de la main & des jambes. Voilà les avantages qu'on tire du pas d'école; ils ſont ſi grands, qu'il n'y a point de cheval, quelque bien dreſſé qu'il ſoit, auquel cette leçon ne ſoit très-profitable.

Mais comme un jeune cheval au ſortir du trot, où il a été étendu & allongé, ne peut pas ſitôt être raccourci dans une allure raſſemblée, comme celle du pas d'école; je n'entends pas non plus qu'on le tienne dans cette ſujettion, avant qu'il y ait été préparé par les arrêts & les demi-arrêts dont nous parlerons dans le chapitre ſuivant.

C'eſt donc au pas lent & peu raccourci, qu'il faut mener un cheval qui commence à ſavoir trotter, afin de lui donner de l'aſſurance & de la mémoire; mais afin qu'il conſerve au pas la liberté des épaules, il faut le mener ſur de fréquentes lignes droites, en le tournant, tantôt à droite, tantôt à gauche, ſur une nouvelle ligne, plus ou moins longue, ſuivant qu'il ſe retient ou s'abandonne.

Il ne faut pas tourner tout le corps du cheval ſur ces différentes lignes droites, mais ſeulement les épaules, en le faiſant marcher en avant, après l'avoir tourné. Cette manière de tourner les épaules au pas ſur de fréquentes lignes droites aux deux mains indifféremment, ſans aucune obſervation de terrein, que celle de tourner & aller droit, ſuivant la volonté du cavalier, eſt bien meilleure que celle de mener un cheval ſur un cercle; parce que, ſuivant cette méthode, on tient toujours les hanches ſur la ligne des épaules; & ſur la ligne du cercle, le cheval eſt couché & hors de la ligne droite. Il faut pourtant revenir au cercle, lorſque le cheval ſe roidit, s'endurcit, ou ſe défend à une main: c'eſt le ſeul remède, auſſi le regardai-je comme un châtiment; & c'eſt pour cela que je conſeille de remettre à la longe tout cheval qui ſe défend dans les commencemens qu'on le dreſſe: cette punition fait plus d'effet, & corrige plus un cheval, que tous les châtiments qu'on pourroit lui faire en liberté.

Quoique la leçon de mener un cheval ſur de nouvelles & fréquentes lignes droites ſoit excellente pour former un cheval à tourner avec facilité, il faut, quand il ſera obéiſſant à cette leçon, & qu'on en voudra faire un cheval de promenade, le mener ſur une longue & ſeule ligne droite, afin de lui donner un pas étendu & allongé, le tournant ſeulement de temps en temps, pour lui conſerver l'obéiſſance de la main, & la ſoupleſſe des épaules. Mais il faut pour cela le mener en pleine campagne; le terrein d'un manège eſt trop borné.

Si on s'apperçoit que le pas ſoit contraire au naturel d'un cheval pareſſeux & endormi, parce qu'il ne ſera point encore aſſez aſſoupli, il faudra le remettre au trot vigoureux & hardi, & même le châtier des éperons & de la gaule, juſqu'à ce qu'il prenne un pas ſenſible & animé. (La Guérinière).

Du Pas d'école. (Dupaty).

Ce n'eſt point à une allure prompte & étendue qu'on peut commencer à placer le cheval: plus il ll va vite, plus il eſt difficile de le maintenir dans ſon équilibre. Il falloit donc trouver une démarche dans laquelle le cheval, étant uni, bien d'accord, placé ſelon les indications de la belle nature, pût développer ſes membres les uns après les autres, & fléchir chaque articulation ſelon les deſirs du cavalier inſtruit & adroit.

Le pas d'école eſt un pas plus ſoutenu, plus rac-

Digitized by Google

courci & plus cadencé que le pas naturel du cheval. La main du cavalier doit enlever & placer le devant, tandis que ſes jambes accéléreńt les mouvements des hanches; mais il ne faut pas employer de force ni dans l'aide de la main, ni dans celle des jambes.

Le cheval n'exécute bien le pas d'école, qu'en ſe ſoutenant comme de lui-même & ſans avoir beſoin d'être excité par les efforts de l'homme; car il eſt à craindre, ſi on travaille trop de la main, que l'animal ne ſe retienne & ne ſe décide pas; & ſi on agit avec trop de force dans les cuiſſes & dans les jambes, alors au lieu de tenir le cheval en équilibre, on le jette ſur les épaules, ce qui arrive toutes les fois qu'on veut chaſſer le cheval avec vigueur. En effet, cette force de cuiſſes détruit l'enſemble & le liant qui doit exiſter dans l'accord de l'homme & du cheval, elle donne aux hanches trop d'action: & comme le cheval n'a pas le remps de ſe placer, ni de garder ſon équilibre, il s'atterre, & manie ſur les épaules.

Il faut donc, pour bien exécuter ce pas, que le cheval ſoit d'abord bien placé, & que l'action des jambes de l'homme ne donne point à l'animal un degré de mouvement dans lequel il ne ſe ſoutiendroit pas: il faut de plus que le cheval, ſe trouvant à l'aiſe, c'eſt-à-dire point trop comprimé, puiſſe eſſayer de lui-même à ſe maintenir bien placé. Toutes les fois qu'on fermera les cuiſſes avec force, on doit ſavoir qu'on ôte au cheval la liberté des muſcles, qui, ſe trouvant ſerrés par des corps étrangers, ne peuvent plus agir qu'après une violente contraction; & dans preſque tous les cas, la force que nous mettons dans la preſſion violente des cuiſſes, fait roidir le cheval plutôt qu'elle ne le détermine.

Pour mener un cheval au pas d'école, on commence par s'aſſeoir en relâchant les cuiſſes & les jambes, & en les plaçant ſans aucune force, mais de manière qu'elles ſoient prêtes à ſe refermer, ſi le cheval eſt indéciſ: le cheval, ſe ſentant relâché, prend lui-même de l'aiſance & du liant. Alors on enlève la tête; on place le col avec une main légère, afin que le cheval ſoit placé ſans trouver d'obſtacle qui l'empêche de marcher, & on l'anime par un appel de langue ou par la preſſion des jambes. Si en ſe portant en avant il ne conſerve pas ſa tête dans la même élévation, & s'il manie ſur les épaules, on l'enlèvera par un taſt de la main, qu'on relâchera afin de ne point l'arrêter: inſenſiblement il viendra au point de la tenir placée pendant une reprife entière.

L'adreſſe conſiſte donc à maintenir le cheval en équilibre ſans le gêner; mais auſſi ſans lui laiſſer une liberté dont il pourroit abuſer.

On doit éviter avec ſoin deux fautes qu'on commet ordinairement contre ce principe.

La première, eſt de vouloir aſſeoir le cheval malgré lui en le retenant trop de la main; par-là on charge beaucoup ſes hanches, qui demeurent immobiles, n'étant plus excitées à ſe porter en avant; & on ſent que l'animal, ſouffrant dans ſon derrière, ſe décond, perd l'union de la marche, & ſe retient au point de ne vouloir plus avancer. Si pour y remedier on chaſſe beaucoup, le cheval s'encapuchonne au lieu de ſe grandir, & ne met aucune harmonie dans ſon pas.

L'autre défaut eſt de lui donner trop de liberté lorſqu'il a obéi quelque temps, de manière qu'il ſe déplace abſolument, alonge le col & perd le bon appui. Il faut conduire la tête & le col au degré d'élévation le plus grand, & y tenir le cheval avec la main légère tant que la leçon dure: car ſi on le place deux minutes, & qu'enſuite on le laiſſe aller, on ne viendra jamais à bout de l'accoutumer à la gêne inſéparable des premières leçons. S'il ne peut ſupporter l'aſſurance de la main, ayez-la très-légère; mais ne ſouffrez point que l'équilibre ſe perde. La main ſur les chevaux foibles ou très-bien mis, ne doit ſervir qu'à aviſer le devant après l'avoir placé.

Cette allure eſt excellente pour tous les chevaux; ils y prennent plaiſir: elle convient au cheval de manege comme au coureur. Ce dernier particulièrement eſt plus ſouple & plus adroit, ſi on a ſoin de l'arrondir à cette allure lorſque l'habitude du courre & de la chaſſe l'ont enroidi & mis ſur les épaules.

Du pas. (Thiroux).

Le cheval, dont la maſſe repoſe ſur quatre jambes, ne peut former un pas qu'en les levant tranſverſalement les unes après les autres, c'eſt-à-dire que, préalablement raſſemblé, après avoir élevé de terre une jambe de devant, il en détache celle de derrière qui eſt oppoſée; qu'enſuite il met en jeu l'autre jambe de devant, & finit par l'autre jambe de derrière: de ſorte que pour entamer un pas, & juſqu'à ce qu'il ſoit conſommé, le cheval porte alternativement ſur trois jambes, qui ſont une de devant & deux de derrière, ou une de derrière & deux de devant.

On ne croit pouvoir éviter la confuſion qu'occaſionneroit infailliblement la trop fréquente répétition, de jambe droite de devant, jambe gauche de devant, jambe droite de derrière, jambe gauche de derrière, qu'en ſubſtituant à cette redite faſtidieuſe un numero repréſentatif de chaque jambe, qui réuniſſe l'avantage d'abréger les démonſtrations, & de les rendre plus claires. En conſéquence, on prie le lecteur de vouloir ſe reſſouvenir que dorénavant la jambe droite de devant ſera déſignée par le numero 1; la jambe gauche de devant par le numero 2; la jambe droite de derrière par le numero 3; & la jambe gauche de derrière par le numero 4. D'où il reſulte que la jambe 1 a pour tranſverſale la jambe 4, & pour parallèle la jambe 3; comme la tranſverſale de la jambe 2 eſt la jambe 3, qui a pour parallèle la jambe 4.

Digitized by Google

Comment on met un cheval au pas.

Retournons actuellement sur la carrière où nous avons laissé le nouvel élève régulièrement assis sur le centre du cheval; ayant devant lui l'avant-main, ainsi nommé de ce que cette première division précède sa main, & derrière lui l'arrière-main, qui tire également son nom de sa position relative à celle de l'homme: connoissant en outre le pouvoir despotique qu'il peut exercer sur ces deux portions du cheval, qui suivent aveuglément, l'impulsion qu'elles reçoivent du mors, chaque fois que la pression calculée des jambes égales du cavalier les fait cheminer entre les rênes comme au milieu de deux barrières mobiles. Il ne faut pas oublier que, de son côté, le cheval, les deux colonnes des vertèbres exactement rapportées sur le point du milieu, n'aspire qu'après le moment de faire un pas. Dès qu'on se décide à le lui laisser entamer, il faut rendre la main, ou, ce qui est synonyme en équitation, il faut baisser la main de la bride, dont la tenue double pour le rassembler contient la colonne de devant au centre. Il est très-important, lorsqu'on rend la main, de la faire accompagner par l'avant-bras, autrement, la main baissée seule mollit la rêne gauche, & laisse la droite toujours tendue. Le vrai moyen d'éviter un inconvenient aussi dangereux, c'est de baisser l'avant-bras, en augmentant le creux du dessus du poignet, afin que la main rendue se soutienne au niveau du coude, & conserve en même temps sa direction perpendiculaire à l'arçon de la selle & parallèle à l'encolure du cheval. D'après cette méthode, les deux rênes détendues en même raison lâchent également l'ondulation de la colonne de devant, qui met en action les épaules ainsi que les jambes 1 & 2. Alors, libre d'étendre son avant-main, la colonne de derrière toujours maintenue au centre, conformément au rassembler, par la pression des jambes égales du cavalier, le cheval lève une jambe de devant. Cette jambe n'est pas plutôt remise à terre, que le reflux de la colonne de derrière le force d'apporter sous lui la jambe de derrière opposée. Enfuite le cheval détache son autre jambe de devant, & c'est par le jeu de l'autre jambe de derrière qu'il termine la combinaison du premier pas. Si nous supposons que le cheval entame par la jambe 1, il la fait suivre à l'instant par la jambe 4, à laquelle succède immédiatement la jambe 2 qui précède seulement la jambe 3; après quoi le cheval se retrouve posé tel qu'il étoit avant que de s'ébranler. Tant que les jambes égales du cavalier amènent au centre l'ondulation rétrogradée de la colonne de derrière, & tant que la main de la bride permet l'ondulation avancée de la colonne de devant, le cheval, chaîné en avant, est obligé de marcher. Ainsi, non-seulement les jambes de l'homme ont la propriété d'affermir, par l'enveloppe, les trois points d'appui que leur nouveauté rend susceptibles d'être dérangés, mais elles servent encore à donner au cheval, par pression, le degré d'action nécessaire pour former un pas & le réitérer.

Il est donc évident que l'opération avec laquelle on détermine un cheval à se porter en avant, à l'allure du pas, dépend de trois conditions essentielles. La première exige l'assiette la plus scrupuleuse, afin que le centre de l'homme qui, de la poitrine du piéton, descend au ventre du cavalier, en raison de la position qui remonte, chez ce dernier, de la plante des pieds au haut des cuisses, reste strictement sur celui du cheval. Presque tous les élèves répondent au reproche qu'on leur fait de laisser aller leur corps en arrière, lorsque le cheval entame l'action en avant, & de se porter en avant, soit à l'arrêt du cheval, soit pendant qu'il recule, que ce mouvement est naturel. Une courte réflexion va leur démontrer que ce mouvement n'est naturel qu'à l'homme mal affis à cheval. En effet, ceux qui suivent exactement le conseil de peser à-la-fois sur les deux points d'appui parallèles du haut des cuisses, & sur celui triangulaire du croupion, ne sont jamais dérangés par les diverses actions du cheval, fussent-elles irrégulières comme les sauts de côté, pourvu toutefois que, dans ce dernier cas, l'enveloppe des jambes égales vienne à leur secours. Mais sans sortir de notre thèse, le cheval marche-t-il, le croupion rend alors l'office d'une jambe de force qui soutient tout le levier du haut du corps, & s'oppose au balancement vicieux de cette partie du cavalier. Si au contraire le cheval arrête brutquement ou recule, les deux appuis des cuisses fournissent aussitôt le même support, en sorte que le centre du cavalier immobile, malgré les variations du cercle sur lequel il est assis, reste constamment au-dessus du centre du cheval en mouvement. Les avantages qui résultent de cette double combinaison des deux centres intimement conservés l'un sur l'autre, sont de faciliter au cheval l'enlever du poids de l'homme, sans que le cavalier souffre des efforts que fait le cheval pour l'emmener. De plus, le renversement du haut du corps, que nécessite l'assiette obligée du milieu du corps, augmente sensiblement l'extension du bas du corps, en sorte que les deux jambes égales acquièrent, avec la faculté de former l'enveloppe, la possibilité d'aller chercher l'arrière-main, & d'en apporter l'ondulation au centre du cheval. La seconde condition consiste à rendre la main pour lâcher la colonne de devant, & afin que le jeu de l'avant-main, devenu libre, puisse se communiquer aux muscles des épaules, ainsi qu'aux jambes 1 & 2. La dernière regarde les jambes du cavalier, chargées d'alimenter le centre du cheval, en y apportant continuellement la colonne de derrière, dont la marche entraîne avec elle les jambes 3 & 4, qui, suivant la progression du pas, doivent remplacer transversalement les jambes 1 & 2. Le concours de ces trois circonstances, venant à l'appui de tout ce qui précède, met le cheval dans l'obligation d'avancer au pas, jusqu'à la rencontre d'un

Digitized by Google

obſtacle quelconque qui l'engage à changer de direction. Il eſt inconteſtable que le cheval a par lui-même la puiſſance d'éviter un objet dont il redoute l'approche ; mais entièrement ſoumis aux volontés d'un maître, n'eſt-il pas dans l'ordre que ce ſoit encore le cavalier qui conſerve le pouvoir de détourner le cheval ? Arrivé donc à un point où il n'eſt plus poſſible d'aller en avant, il faut (ne voulant pas reculer) porter le cheval, ſoit à droite, ſoit à gauche, ſans attendre qu'il aille ſe heurter contre l'obſtacle prévu. (*V.* TROT).

Du pas d'école.

La première leçon du travail s'exécute au pas d'école. L'origine du nom qu'on donne au manège à ce premier des airs, vient de ce que c'eſt par ſa cadence ſoutenue que les élèves commencent à ſentir les mouvements écoutés d'un cheval qui travaille, & qu'ils peuvent, en même temps, décompoſer les différents effets de la combinaiſon des rênes, qui créent le travail. On appelle encore cet air le pas raſſemblé, parce que le cheval qui s'y prête, lève les jambes un peu plus haut, & les détache d'une manière plus réfléchie qu'au pas ordinaire. Quoique le pas d'école & le pas raſſemblé ne faſſent & ne ſoient effectivement qu'un ſeul & même air, cependant ils exigent une diſtinction qui tient à des circonſtances dont je vais rendre compte.

Du pas d'école & du pas raſſemblé.

Le cheval marche au pas d'école, toutes les fois que ſon éducation achevée ſert à faire connoître le travail aux élèves. Le cheval eſt au pas raſſemblé, lorſque l'écuyer lui donne cette première leçon du travail. Ainſi, le pas d'école a lieu quand le cheval en fait plus que le cavalier, & le même air devient le pas raſſemblé, ſi le cheval apprend à travailler. Au ſurplus, que ce ſoit le pas d'école ou bien le pas raſſemblé, le cheval ſuit toujours la combinaiſon tranſverſale du pas ordinaire, avec cette ſeule différence que le pas, conſidéré comme air de manège, doit embraſſer moins de terrein que le pas regardé comme allure afin d'être plus élevé.

Comment un cheval peut marcher au pas d'école.

Tout ce qui précède engage à croire qu'il ſeroit abſolument impoſſible au cheval de former, & ſur-tout d'entretenir les temps cadencés du pas d'école, ſi les deux colonnes vertébrales, dont l'exacte réunion au centre produit conſtamment la préparation du raſſembler, s'écartoient un peu trop du même point central pendant l'action : c'eſt-à-dire, ſi l'arrière-main, que le raſſembler charge du corps & de l'avant-main, lançoit ces deux dernières diviſions en avant, comme aux allures naturelles, au lieu de travailler à les darder, afin de les élever de terre pendant les allures artificielles. Comment, en effet, ſuppoſer un autre expédient, puiſqu'il faut que le cheval, tout en cheminant, ſe réſerve la faculté de marquer très-diſtinctement un temps ſoutenu de chaque jambe, avant que de la poſer à terre ?

Comment on met un cheval au pas d'école.

Lors donc qu'on veut travailler un cheval au pas d'école, on commence par faire refluer les deux colonnes des vertèbres vers le centre, en ſe ſervant des procédés enſeignés dans les éléments, à l'article du raſſembler. Dès qu'on juge qu'elles y ſont ſuffiſamment reportées, ce que la légèreté du cheval indique, on rend la main comme pour ébranler le cheval au pas ordinaire, mais on a le plus grand ſoin, & de la reprendre modérément, & d'entretenir l'arrière-main deſſous le centre, afin que le bipède de derrière, ſoumis aux preſſions réitérées des jambes égales du cavalier, ſerve d'une baſe élaſtique, pendant que les ondulations ſoutenues & meſurées du bipède de devant caractériſent l'air qu'on exécute. L'élève eſt aſſez avancé; d'ailleurs il s'eſt certainement trop bien trouvé du demi-arrêt, pour ne pas le reconnoître au ſouhait motivé de l'avant-main, & à la marche continuée de l'arrière-main.

PAS ET LE SAUT. C'eſt un air qui ſe forme en trois temps : le premier eſt un temps de galop raccourci ou de terre-à-terre; le ſecond, une courbette; & le troiſième, une cabriole, & ainſi de ſuite. Le cheval ſe ſert des deux premiers temps, pour mieux s'élever à celui de la cabriole. Ce ſont les chevaux qui ont plus de légèreté que de force, qui prennent cet air.

PASSADE eſt le chemin ou la piſte que le cheval trace en paſſant & repaſſant pluſieurs fois ſur une longueur de terrein. Cela ne pouvant ſe faire ſans changer de main, les paſſades ſont différentes ſelon la différente manière de changer de main & de fermer la paſſade ; c'eſt-à-dire, de tourner pour repartir & revenir ſur ſa piſte. Paſſade d'un temps en pirouette ou demi-pirouette, eſt un tour que le cheval fait d'un ſeul temps, de ſes épaules & de ſes hanches. Pour faire cette paſſade, qui eſt la plus parfaite de toutes, le cheval doit être droit ſur la ligne de la paſſade. Après l'avoir fait partir de la main, on forme un demi-arrêt, le faiſant ſalquer deux ou trois temps, en ſorte que le cheval ſoit toujours droit ſur la ligne, & au dernier temps on ſe prépare à tourner la main ſubtilement, & à retenir les hanches qui doivent être comme un centre. D'un ſeul temps des épaules, le cheval doit faire le demi-tour, & quoique les hanches faſſent auſſi un temps, elles le ſont au centre, & de ferme à ferme, ou ſur le même endroit. Paſſade ou demi-volte de cinq temps, eſt un demi-tour que le cheval fait au bout d'une ligne droite en cinq temps de galop. Au cinquième temps le cheval doit avoir fermé la demi-volte, & être ſur la ligne de la paſſade, droit & prêt à repartir. Les paſſades de cinq temps ſont les plus ordinaires chez

Digitized by Google

gements de main qu'on faſſe dans les académies. Paſſades furieuſes ou à la françoiſe, ſont celles qui ſe font par une demi-volte en trois temps, en marquant un demi-arrêt. On s'en ſert dans un combat ſingulier. Pour faire ces paſſades, on laiſſe partir un cheval droit, & vers l'extrémité de la ligne on marque un demi-arrêt, tenant le cheval droit & ſans qu'il ſe traverſe. On fait enſuite la demi-volte en trois temps, en ſorte qu'au troiſième le cheval ſe trouve droit ſur la ligne de la paſſade, & prêt à repartir au premier galop. On le tient au petit galop environ la moitié de la longueur de la paſſade, puis on le laiſſe échapper de furie pour marquer au bout de la paſſade le demi arrêt, & faire encore la demi-volte en trois temps. Cela ſe continue auſſi longtemps que la force & l'haleine du cheval ſont capables de ſoutenir. Cette paſſade furieuſe ſuppoſe dans le cheval une bouche excellente, & dans le cheval & le cavalier beaucoup de force & d'adreſſe. Il y a peu de chevaux qui en ſoient capables. M. de Belleville, un des écuyers du roi, paſſe pour avoir donné le nom de paſſades à la françoiſe, à ces paſſades furieuſes. Dans toutes les paſſades, il faut que le cheval en faiſant la demi-volte ſe raccourciſſe, & que les hanches accompagnent les épaules, ſans qu'il s'accule ou qu'il aille par le droit, ſans ſe traverſer, ou ſans que la croupe échappe. Les bonnes paſſades terre-à-terre ſont le meilleur & le plus parfait manége qu'un cheval puiſſe faire, ſur-tout quand ces paſſades ſont relevées à courbettes. Elles ſont ordinairement les leçons par où on achève un cheval. C'eſt un moyen infaillible d'éprouver ſa bonté, parce qu'en partant, on connoît d'abord ſa viteſſe, en arrêtant ſa bonne ou mauvaiſe bouche, en tournant ſon adreſſe & ſa grace, & en repartant pluſieurs fois ſa force, ſa vigueur & ſa franchiſe. Paſſades relevées ſont celles dont les demi-voltes ſe font à courbettes.

PASSAGE. Le paſſage fait ſelon les proportions & les diſtances ordinaires, eſt le ſeul moyen d'ajuſter un cheval à toutes ſortes d'airs, & la meilleure leçon qu'on puiſſe lui donner après lui avoir appris à beau-partir de la main, à former ſon arrêt & à tourner. Il faut s'en ſervir à propos ſelon les diſtances & les proportions que le cavalier juge néceſſaires, ſoit en avant, en arrière, de côté, peu ou beaucoup, en tournant plus ou moins légérement de la main, en élargiſſant, ſerrant, avançant d'un ou de deux talons, ſelon qu'il eſt à propos, tantôt à une main, tantôt à l'autre. Le paſſage ſe fait lorſque le cheval en tournant ou en marchant de côté, croiſe les jambes, un peu moins celles de derrière que celles de devant; & pour faire le paſſage des voltes bien proportionné, il faut que les jambes de devant faſſent un cercle à-peu-près de la longueur du cheval, & celles de derrière un autre plus petit des deux tiers. La méthode du paſſage eſt ſi bonne, qu'elle habitue le cheval à obéir franchement à la main, à la bride, aux talons; en un mot à exécuter promptement & ſans répugnance tout ce qu'on lui demande.

DU PASSAGE. (LA GUÉRINIÈRE).

Après avoir donné à un cheval la première ſoupleſſe par le moyen du trot d'une piſte ſur la ligne droite & ſur le cercle; après l'avoir arrondi, & lui avoir appris à paſſer les jambes dans la poſition circulaire de l'épaule en dedans; l'avoir rendu obéiſſant aux talons, la croupe au mur, & raſſemblé au piaffer dans les piliers, il faut ſonger à l'ajuſter, c'eſt-à-dire le régler, & le faire manier juſte dans l'air où ſa diſpoſition permettra qu'on le mette.

Le paſſage eſt la première allure qui regarde la juſteſſe. C'eſt un trot ou un pas raccourci, meſuré & cadencé; que dans ce mouvement le cheval doit ſoutenir les jambes qui ſont en l'air, l'une devant, l'autre derriere, croiſées & oppoſées comme au trot, mais beaucoup plus raccourci, plus ſoutenu & plus écouté que le trot ordinaire; & qu'il ne doit pas avancer ni poſer la jambe qui eſt en l'air, plus d'un pied au-delà de celle qui eſt à terre, à chaque pas qu'il fait. Cette allure, qui rend un cheval patient & lui fortifie la mémoire, eſt très-noble, & fait beaucoup paroître un officier un jour de revue ou de parade. L'action du cheval au paſſage eſt la même qu'au piaffer; enſorte que pour avoir une idée juſte de l'un & de l'autre, il faut regarder le piaffer comme un paſſage dans une place ſans avancer ni reculer, & le paſſage eſt pour ainſi dire, un piaffer, dans lequel le cheval avance environ d'un pied à chaque mouvement. Dans le piaffer, le genou de la jambe de devant qui eſt en l'air, doit être de niveau avec le coude de la même jambe, laquelle jambe doit être pliée de manière que la pince du pied ſe lève à la hauteur du milieu du genou de la jambe qui poſe à terre: celle de derrière ne doit pas ſe lever ſi haut, autrement le cheval ne ſeroit pas ſur les hanches, mais ſeulement la pince du pied qui eſt en l'air à la hauteur du milieu du canon de l'autre jambe. A l'égard du paſſage, comme le mouvement eſt plus avancé que celui du piaffer, la jambe de devant ne doit pas ſe lever ſi haut; mais ſeulement la pince du pied qui eſt en l'air à la hauteur du milieu du canon de la jambe qui poſe à terre; & celle de derrière un peu au-deſſus du boulet de l'autre jambe.

Il y a pluſieurs choſes à obſerver dans le paſſage; ſavoir, la poſture dans laquelle doit être un cheval lorſqu'il paſſage, ſoit d'une piſte, ſoit de deux piſtes; la cadence ou la meſure dans laquelle il doit paſſager; & les aides du cavalier pour l'ajuſter à cet air.

Les plus habiles écuyers conviennent, qu'une des principales choſes qui met un cheval dans une belle attitude, c'eſt le beau pli qu'on lui donne en maniant; mais ce beau pli eſt expliqué différemment par les habiles maîtres de l'art. Les uns veulent qu'un cheval ſoit ſimplement plié en arc, qui

Digitized by Google

n'eſt qu'un demi-pli, dans lequel le cheval regarde ſeulement d'un œil dans la volte; les autres veulent qu'il faſſe le demi-cercle, c'eſt-à-dire, qu'il regarde preſque des deux yeux en dedans de la ligne. Il faut convenir que dans l'un & dans l'autre pli, le cheval a de la grace; mais, ſelon moi, le pli en arc, qui n'eſt qu'un demi-pli, ne contraint pas tant un cheval, & le tient plus relevé du devant que dans celui où il eſt plus plié: & dans cette derniere poſture, la plupart des chevaux ſont en capuchonnés, c'eſt-à-dire, baiſſent trop le nez & courbent l'encolure.

Ceux qui admettent le demi-pli mènent leurs chevaux droits d'épaules & de hanches, ou tiennent ſeulement une demi hanche dedans, & ceux qui veulent un plus grand pli, tiennent les hanches autant en dedans que la tête, ce qui forme un demi-cercle de la tête à la queue, & c'eſt ce qu'on appelle, *les deux bouts dedans*. Cette attitude fait paroître le cheval plus ſur les hanches, parce qu'il eſt plus étréci du derriere.

On peut admettre ces différentes poſtures, en les appliquant diverſement, ſuivant la différente ſtructure de chaque cheval. Il ſe trouve peu de chevaux bien proportionnés de tout leur corps; les uns ſont trop courts de reins, & les autres trop longs de corſage.

Ceux qui ſont bien proportionnés, c'eſt-à-dire, ni trop courts ni trop longs de reins, doivent être menés la demi-hanche dedans. Pour cela, on tient la hanche de dehors un peu en dedans, enſorte qu'au lieu que les hanches ſoient tout-à-fait droites ſur la ligne des épaules, le pied de dehors de derriere doit ſe poſer ſur la place de celui de dedans, ce qui fait que la moitié des hanches ſe trouve en dedans; & c'eſt-là ce qu'on appelle proprement la demi-hanche dedans. Cette poſture eſt très-belle & convient à merveille aux chevaux bien moulés & qui portent beau d'eux-mêmes.

On doit tenir les chevaux courts de reins, droits d'épaules & de hanches avec un demi-pli ſeulement, qui les faſſe regarder d'un œil en dedans; car ſi on les mettoit dans une poſture plus raccourcie, en les pliant trop & leur tenant les hanches dedans, ils ſeroient trop contraints, & ils n'auroient pas un beau mouvement d'épaule; parce que la plupart des chevaux de cette ſtructure retiennent ordinairement leurs forces, & par conſéquent il faut leur donner un paſſage plus libre & plus avancé qu'à ceux qui diſtribuent naturellement leurs forces.

Dans le paſſage les deux bouts dedans, la tête eſt placée fort en dedans, & les hanches ſont miſes autant en dedans que la tête; en ſorte que le cheval eſt arrondi de tout ſon corps & forme un demi-cercle. Cette attitude a été inventée pour raccourcir & faire paroître ſur les hanches les chevaux qui ſont trop longs de corſage & d'encolure, & qui n'auroient pas tant de grace, & ne pourroient pas ſi bien ſe raſſembler, ſi on les menoit tout-à-fait d'une piſte. Cette poſture n'eſt autre choſe que la croupe au mur renverſée, c'eſt-à-dire, qu'au lieu de faire aller un cheval de côté la croupe au mur avec les épaules en dedans du manège, dans les deux bouts dedans, on met les épaules vis-à-vis du mur & la croupe vers le centre, en ſorte qu'il va preſque de deux piſtes.

Après avoir examiné laquelle des trois poſtures ci deſſus convient mieux au cheval, ſuivant ſon naturel & ſa ſtructure, il faut enſuite régler la cadence de ſon air. On doit entendre par la cadence du paſſage d'un cheval, un mouvement de trot raccourci, ſoutenu du devant, & continué d'une meſure égale ſans le retenir ni le preſſer trop. Ce mouvement, qu'il eſt auſſi difficile de donner à un cheval que de l'y entretenir en marchant, dépend de l'accord des aides du cavalier, & auſſi de la ſouplette & de l'obéiſſance du cheval; c'eſt pourquoi il ne faut point paſſager un cheval dans une juſteſſe ſi recherchée, qu'auparavant il ne ſoit aſſoupli de tout ſon corps & reglé au piaffer dans les piliers. Cette pratique eſt le modèle du beau paſſage; & quoiqu'un cheval ſoit aſſez avancé pour lui demander des leçons de juſteſſe, il ne faut jamais ſe départir des premières leçons, dans leſquelles on ne ſauroit trop le confirmer. Il faut donc toutes les fois qu'on monte un cheval, quelqu'avancé qu'il ſoit, de trois piſtes, lui en demander du moins une l'épaule en dedans, ſuivie de la croupe au mur, & quelquefois même ſuivant l'occaſion, le remettre au trot.

Pour entretenir un cheval dans ce beau mouvement de paſſage que produit l'action de l'épaule libre, ſoutenue & également avancée, il faut faire attention à ſon naturel & à ſa force. Les chevaux, par exemple, qui retiennent leurs forces, retiennent auſſi par conſéquent l'action de l'épaule. Ils doivent être moins aſſujettis, & même lorſqu'ils ſe retiennent trop par malice ou autrement, il faut les chaſſer vigoureuſement des deux jambes, & quelquefois des deux éperons, laiſſant pour quelque temps l'ordre limité de la juſteſſe du paſſage, afin de leur rappeller & de leur maintenir la crainte & l'obéiſſance qu'ils doivent avoir pour les aides & pour les châtiments du cavalier: ceux au contraire qui, par leur timidité naturelle, s'abandonnent ſur la main, doivent être plus raccourcis, tenus plus enſemble, & plus ſoutenus de la main, que déterminés des jambes & des jarrets; avec ces précautions, on mainviendra & les uns & les autres dans leur véritable air.

Lorſqu'on change de main au paſſage, il faut que ce ſoit de deux piſtes ſur une ligne oblique, & que la moitié des épaules aille avant la croupe; en ſorte que la jambe de devant de dehors ſoit ſur la ligne de celle de dedans de derriere; & afin qu'il demeure dans l'équilibre & dans la balance entre les deux talons, il ne faut pas qu'il faſſe un ſeul temps pour la peur de la jambe de dehors du cavalier, que celle de dedans ne lui permette. Il

Digitized by Google

faut pour cela sçavoir se servir à propos de sa main & de ses jambes.

Dans le passage des deux pistes, le cheval doit faire autant de mouvements avec les pieds de derrière qu'avec ceux de devant. Il arrive souvent qu'un cheval arrête les pieds de derrière en une place, pendant que ceux de devant dérobent le terrein, en faisant deux ou trois pas sans que le derrière accompagne: on appelle ce défaut dévuider de l'épaule. Un autre défaut encore plus grand que celui-ci, c'est lorsqu'il arrête les pieds de devant, & que ceux de derrière continuent d'aller, ce qu'on appelle s'acculer, s'entabler. Comme la vue du cavalier est sur la posture de la tête & du col, & sur l'action des épaules, il lui est plus aisé de proportionner les mouvements que le cheval fait avec les pieds de devant, que de tenir la croupe & les pieds de derrière dans une juste égalité: il faut pourtant acquérir la facilité de l'un & de l'autre, afin de remédier à temps & promptement à ces désordres; ce qui dépend de la diligence de la main & de la fineſſe du talon.

Il faut ſe reſſouvenir encore qu'une des aides les plus ſubtiles, c'eſt de faire paſſer librement l'épaule & le bras de dehors du cheval par-deſſus celui de dedans, en paſſageant de deux piſtes. Pour bien prendre ce temps, dit le ſavant M. de la Broue, il faut ſçavoir quel pied poſe à terre & quel pied eſt en l'air, & tourner la main de la bride dans le temps que le pied de devant du côté qu'il va ou qu'il tourne eſt en l'air & prêt à retomber, afin qu'en levant enſuite l'autre pied de devant, il ſoit contraint d'avancer l'épaule & le bras de dehors, en le chevalant par-deſſus celui de dedans. Il faut, ajoute-t-il, une grande facilité d'aides pour bien prendre ce temps; car ſi on tourne la main dans le temps que le cheval a le pied de dedans trop haut, au lieu d'élargir l'épaule & la jambe de dehors, c'eſt celle de dedans qui s'élargit, & ſi on tourne la main lorſqu'il poſe le pied de dedans à terre, il n'a point aſſez de temps pour chevaler librement l'épaule & la jambe de dehors.

Il eſt bon de remarquer que des trois poſtures dont nous venons de parler, & dans leſquelles on peut mener un cheval au paſſage, il y en a deux qui ne peuvent être admiſes que dans les bornes d'un manège limité, & pour le plaiſir de la carrière: ce ſont celles de la demi-hanche & celle des deux bouts dedans. Mais lorſqu'on tient un cheval dans un pas noble & relevé, ſoit à la tête d'une troupe, ſoit en des jours de revue, de fête, ou de parade, il ne faut point lui demander ce manège d'école, mais le tenir droit d'épaules & de hanches, avec un demi-pli ſeulement du côté vers lequel il marche, pour lui donner plus de grace dans ſon devant. (*V.* AIRS).

PASSAGER, promener, mener un cheval au pas, au trot. Paſſager un cheval ſur les voltes, paſſager la volte. Quelques-uns diſent paſſéger un cheval, mais paſſager eſt en ce ſens le mot ordinaire.

PASSÉGER, c'eſt mener un cheval au pas ou au trot ſur deux piſtes, le faiſant marcher de côté, en ſorte que les hanches tracent un chemin parallèle à celui que traceront les épaules. Il n'y a pas longtemps qu'on paſſége un cheval au trot, & le mot de paſſéger ſignifioit promener un cheval au pas de deux piſtes, entre deux talons. On dit auſſi paſſéger & promener un cheval. On paſſége un cheval en droite ligne & ſur les voltes. En ce ſens il eſt moins uſité que paſſager. On paſſége un cheval ſur deux lignes droites le long d'une muraille ou d'une haie. On le paſſége auſſi de ſa longueur ſur les voltes, le faiſant marcher de côté dans un rond à l'entour du centre, en ſorte qu'il regarde dans la volte, & que la moitié de ſes épaules marche avant la croupe. Des deux façons, il faut que le cheval en paſſégeant chevale extrêmement, c'eſt à-dire que la jambe de dehors de devant croiſe ou enjambe beaucoup ſur l'autre jambe de devant à tous les ſeconds temps. Au paſſége du pas & du trot le mouvement du cheval eſt le même, mais l'un eſt plus vîte que l'autre. Paſſége par le droit eſt un manège peu uſité en France, mais beaucoup en Italie & encore plus en Allemagne. On choiſit pour cela un cheval qui ſoit ſans ardeur, mais qui ait beaucoup de mouvement. En le conduiſant par le droit au pas ou au trot, on lui apprend à lever deux jambes enſemble, une de celles de devant & une de celles de derrière, en croix de ſaint André. En mettant à terre les deux qu'il avoit en l'air, il relève alternativement les deux autres enſemble, & les tient longtemps en l'air, en telle ſorte qu'à chaque temps il ne gagne pas un pied de terrein en avant. La beauté du paſſége conſiſte à tenir longtemps les jambes élevées en l'air. Le mouvement des jambes à ce paſſége eſt le même que celui du pas & du trot; car elles vont dans le même ordre. La ſeule différence eſt qu'au paſſége par le droit, elles ſont plus longtemps ſoutenues en l'air. Les chevaux qui ſont cette ſorte de manège & les piaffeurs, ſont propres pour un carrouſel, ou pour quelque cérémonie publique. La différence entre piaffer & faire un paſſége, conſiſte en ce que les chevaux piaffent naturellement, & ne ſoutiennent pas ſi longtemps les jambes en l'air qu'au paſſége par le droit. Il faut un ſi grand art pour le paſſége, qu'on eſt deux ou trois ans à dreſſer un cheval à ce manège, & de ſix chevaux, c'eſt beaucoup ſi deux y réuſſiſſent.

PEC, en vieux françois, ſignifioit un mauvais cheval.

PESADE, ou *poſade*, ſelon Guillet, c'eſt le premier mouvement du cheval, lorſqu'il lève les pieds de devant ſans remuer ceux de derrière. C'eſt la première leçon qu'on donne aux chevaux pour manier à courbettes & aux autres airs relevés. Le cheval ne fait point de temps avec les hanches, avant que de mettre à terre les jambes de devant;

Digitized by Google

& c'eſt le moyen de lui affermir la tête, aſſurer les hanches, faire plier les bras, & de l'empêcher de trépigner. Quand le cheval a formé ſon arrêt, s'il fait au bout une ou deux peſades; mais il n'en fait aucune au demi-arrêt, c'eſt ce qui en fait la différence.

PESANT, peſer, ſe dit d'un cheval qui s'abandonne trop ſur la bride, qui a trop d'appui, qui peſe à la main, ſans pourtant la forcer. Un cheval peſe à la main, ou par la laſſitude, ou par foibleſſe de reins, ou par moleſſe d'encolure, ou par la peſanteur du train de devant. Il faut trotter ſous lui un cheval qui peſe à la main, c'eſt-à dire, qu'il faut le mettre ſur les hanches en le ſoutenant avec le bridon. On le rend auſſi plus léger en l'arrêtant & en le relevant ſouvent. On peut même par ce moyen ſurmonter ce défaut, en cas qu'il ne lui vienne que de pareſſe ou d'engourdiſſement; mais il n'y a point de remède, s'il lui vient de la foibleſſe des reins ou des jambes. Peſer à la main n'eſt pas un auſſi grand défaut que tirer à la main; c'eſt-à-dire bander la tête contre la main du cavalier, la lui incommoder, réſiſter aux aides de la main & de la bride par une déſobéiſſance cauſée ou par la roideur d'encolure, ou par l'ardeur qu'il a de vouloir trop aller en avant.

PIAFFER. Cheval piaffeur. Un cheval piaffeur eſt un cheval plein de feu, inquiet, ardent, & qui ayant beaucoup de mouvement & un deſir exceſſif d'aller en avant, ſe ſert d'autant plus de ce mouvement, qu'on fait effort pour le retenir, & qui plie la jambe juſqu'au ventre. Il s'ébroue, ſe traverſe s'il peut, & marque ſon inquiétude par ſon action pleine de feu, que quelques-uns appellent improprement danſer. Les chevaux qui piaffent, de même que ceux qui ſont inſtruits au paſſage, ſont les plus propres pour les carrouſels & pour les occaſions d'éclat.

PIED. Dans le cheval, c'eſt la partie de la jambe, depuis la couronne juſqu'au bas de la corne. On diſtingue les quatre pieds par leurs noms différens. Des deux pieds de devant, l'un eſt appellé le pied de l'étrier, le pied du montoir de devant; le pied de la main de la bride, c'eſt le gauche. Le droit s'appelle le pied hors du montoir de devant. Autrefois on appelloit mains ces deux pieds, mais ce terme a vieilli en ce ſens. Des deux pieds de derrière, le droit s'appelle le pied hors du montoir de derrière; on l'appelloit autrefois le pied de la lance, ce terme eſt encore en uſage dans les courſes de bague. Le pied gauche ſe nomme le pied du montoir de derrière. On dit qu'un cheval a les pieds gras, quand il a la corne ſi foible & ſi mince, qu'à moins d'être broché très-bas, il court riſque d'être piqué quand on le ferre. Les chevaux anglois ſont ſujets à avoir le pied gras. On dit qu'un cheval a le pied uſé, quand il l'a mauvais, quand la corne eſt uſée. Avoir peu de pied, c'eſt-à-dire peu de corne; avoir mauvais pied, c'eſt-à-dire, que la corne ne vaut rien pour la ferrure. On appelle pied dérobé, le pied du cheval rompu, & ſi uſé, que faute de corne on peut à peine le ferrer; ce qui lui arrive pour avoir marché longtemps pied nud, c'eſt-à-dire, déferré. Pied comble ſe dit d'un cheval qui a la ſole arrondie par-deſſous, en ſorte qu'elle eſt plus haute que la corne: ce qui fait boiter le cheval, & empêche de le ferrer, à moins qu'on ne voute le fer. Pied encaſtelé ſe dit du pied de devant, dont la corne eſt devenue ſi ſéche & ſi étroite, qu'elle reſſerre & approche de fort près les deux côtés du talon, & oblige par la douleur qu'elle y cauſe, le cheval à boiter. Ces ſortes de chevaux doivent être ferrés à pantouſle. Pied-neuf ſe dit d'un cheval à qui la corne eſt revenue après que le ſabot lui eſt tombé, auquel cas il ne vaut plus rien que pour le labour. Le terme de pied-neuf peut auſſi s'appliquer aux chevaux ſujets à muer de corne, tels que ſont les chevaux qui viennent de Hollande. Celle qui leur vient dans leur pays natal étant trop humectée, d'une conſiſtance trop foible, dès qu'ils ont été quelque temps dans un pays plus ſec, ils en muent peu-à-peu, parce que la première corne leur croît, ou qu'il s'en forme une plus ferme & plus ſolide. Pour prévenir que ce changement ne leur applatiſſe les pieds, il faut que le maréchal leur donne une bonne forme par la ferrure. Le petit-pied eſt un os ſpongieux renfermé dans le milieu du ſabot & qui a toute la forme du pied. On dit auſſi, remettre un cheval ſur le bon pied, galoper ſur le bon pied, quand on le fait aller uniment & ſur les mêmes pieds, qu'il a commencé à partir.

PILIER ſe dit du centre de la volte autour de laquelle on fait tourner le cheval, ſoit qu'il y ait un pilier de bois ou non, & cela s'appelle travailler autour du pilier. On dit auſſi travailler entre deux piliers, quand on monte un cheval entre deux piliers de bois, & quand on l'y fait ſauter, cabrer & ruer, lever le devant & le derrière. La plupart des grands manèges ont un pilier planté au milieu de leur terrein, mais ils ont tous ſur les côtés d'autres piliers de diſtance en diſtance, qui ſont diſpoſés deux à deux, d'où vient qu'on les appelle les deux piliers pour les diſtinguer du pilier du centre. Le pilier du centre ſert à régler l'étendue du terrein, afin de manier ſur les voltes avec étendue & juſteſſe, & pour travailler avec règle & meſure ſur les quatre lignes de la volte, qui doivent être imaginées dans une égale diſtance de ce centre. Il ſert auſſi à commencer les chevaux déſobéiſſans & fougueux, ſans aucun péril pour le cavalier, parce que le cheval eſt attaché à une longe ou longue corde, attachée elle-même au pilier & tenue en état par un homme qu'on y poſte. Cette ſujétion empêche le cheval d'échapper. Pour commencer un cheval fougueux & le faire aller en avant, pour le dénouer, lui aſſouplir le corps & lui apprendre à ne pas galoper faux ni défunt, on lui met le caveçon, on attache la longe à l'anneau du milieu, & on l'arrête au pilier, on le trotte alen-

tour,

tour sans personne dessus, en lui faisant peur de la chambrière, afin qu'il la connoisse & la fuie non-seulement au moindre coup, mais encore à la moindre approche. Après cela on peut le monter, & on le fera marcher en avant, sans qu'il puisse se cabrer ni s'arrêter pour faire des contre temps; parce que la peur de la chambrière préviendra tous les désordres & l'empêchera de s'arrêter. Newcastle dit qu'on ne doit souffrir qu'en cette occasion l'usage du pilier; en général il ne l'approuve point, & soutient dans sa nouvelle méthode que cet usage ne sert qu'à gâter les chevaux, parce qu'ils ne travaillent alors que par routine, ont continuellement les yeux occupés à regarder les mêmes objets, ne manient plus quand ils sont hors de-là, & qu'au lieu d'être dans la main & dans les talons, ils ne sont que dans la longe & dans la chambrière. Aux manèges qui n'ont pas de pilier, on considère la place où il doit être, & on fait tous les mouvements autour de ce centre imaginaire, comme s'il y avoit réellement un pilier, ou bien un homme se met au milieu du terrein, & tient le bout de la longe. Les deux piliers sont plantés à deux ou trois pas l'un de l'autre. On y met le cheval avec le caveçon de cuir ou de corde, monté de deux grosses cordes qui répondent de l'un des piliers à l'autre. Il faut que le cheval donne dans les cordes du caveçon, & qu'il se lève entre deux piliers. Dès qu'on lui a appris à se lever devant, on l'instruit à s'épaser & à se mettre aux airs relevés, par les aides ou par le châtiment de la chambrière. Dans le besoin on fait venir au secours la gaule, le poinçon, la main & les talons.

DE L'UTILITÉ DES PILIERS. (LA GUÉRINIÈRE).

Les piliers sont de l'invention de M. de Pluvinel. M. le duc de Newcastle ne les approuve pas. Il dit « qu'on y estrapasse & qu'on y tourmente mal-à-propos un cheval pour lui faire lever le devant, espérant par-là le mettre sur les hanches; que cette méthode est contre l'ordre & rebute tous les chevaux; que les piliers mettent un cheval sur les jarrets; parce que, quoiqu'il plie les jarrets, il n'avance pas les hanches sous lui pour garder l'équilibre, soutenant son devant sur les cordes du caveçon ».

Ce qui a si fort révolté cet illustre auteur contre l'usage des piliers, c'est que de son temps la plupart des écuyers se servoient de cette méthode pour faire lever d'abord le devant à un cheval avant qu'il fût réglé au piaffer. Par ce moyen ils mettoient sans doute un cheval sur les jarrets, & lui apprenoient plutôt à faire des pointes & à se cabrer qu'à lever le devant de bonne grace. Mais si dans les commencements au lieu de songer à détacher de terre un cheval, on se sert des piliers pour lui apprendre à passer dans une place sans avancer, reculer ni se traverser, qui est l'action du piaffer, on verra que cette cadence plus aisée à donner dans les piliers qu'en liberté, met le cheval dans une belle posture, lui donne une démarche noble & relevée, & lui rend le mouvement des épaules libre & hardi, & les ressorts des hanches doux & lians: toutes ces qualités sont recherchées pour un cheval de parade & pour former un beau passage. Mais comme il faut beaucoup d'art, de patience & de temps pour régler un cheval dans cet air de passage fier & relevé, que donnent les piliers employés avec intelligence, il n'est pas étonnant qu'ils causent tant de désordres à ceux qui s'en servent dans une autre vue, que de parvenir d'abord au piaffer.

Un savant écuyer a dit avec raison, que les piliers donnent de l'esprit aux chevaux; parce que la crainte du châtiment réveille & tient dans une action brillante ceux qui sont endormis & paresseux; mais les piliers ont encore l'avantage d'appaiser ceux qui sont d'un naturel fougueux & colère; parce que l'action du piaffer qui est un mouvement écouté, soutenu, relevé & suivi, les oblige de prêter attention à ce qu'ils font: c'est pourquoi je regarde les piliers comme un moyen, non-seulement de découvrir la ressource, la vigueur, la gentillesse, la légéreté & la disposition d'un cheval; mais encore comme un moyen de donner ces dernières qualités à ceux qui en sont privés.

La première attention qu'on doit avoir dans les commencemens en mettant un cheval dans les piliers, c'est d'attacher les cordes du caveçon égales & courtes, de façon que les épaules du cheval soient de niveau avec les piliers, qu'il n'y ait que la tête & l'encolure qui soient au-delà, par ce moyen il ne pourra passer la croupe par-dessous les cordes du caveçon, ce qui arrive quelquefois. Il faut ensuite se placer avec la chambrière derrière la croupe, & assez éloigné pour n'être point à portée d'être frappé: le faire ensuite ranger à droite & à gauche en donnant de la chambrière par terre, & quelquefois légèrement sur la fesse. Cette manière de faire ranger un cheval de côté & d'autre, lui apprend à passer les jambes, le débrouille & lui donne la crainte du châtiment. Quand il obéira à cette aide, il faudra le chasser en avant, & dans le temps qu'il donne dans les cordes, l'arrêter & le flatter, pour lui faire connoître que c'est-là ce qu'on lui demande; & il ne faut point lui demander autre chose, jusqu'à ce qu'il soit confirmé dans l'obéissance de se ranger à droite & à gauche, & d'aller en avant pour la chambrière, suivant la volonté du cavalier.

Il y a des chevaux d'un naturel fougueux & malin qui, avant que de se ranger pour la chambrière & d'aller en avant dans les cordes, emploient toutes les défenses que leur malice peut leur suggérer. Les uns pleins d'inquiétude, trépignent au lieu de piaffer; les autres font des pointes & des élans dans les cordes, d'autres redoublent de fréquentes ruades, & reculent ou se jettent contre les piliers. Mais comme la plupart de ces désordres viennent plus souvent de l'impatience de celui qui les châtie mal-à-propos dans ces commencements, que du

Digitized by Google

naturel du cheval, il eſt aiſé d'y remédier, en ſe contentant ſimplement, comme nous venons de le dire, de le faire ranger & aller en avant pour la chambrière, qui eſt la ſeule obéiſſance qu'on doive exiger d'un cheval les premières fois qu'on le met dans les piliers.

Une autre attention néceſſaire, c'eſt de faire ruer dans les piliers les chevaux qui ont la croupe engourdie, & qui n'ont point de mouvement dans les hanches. Cette action leur dénoue les jarrets & leur fait déployer les hanches, donne du jeu à la croupe, & met tous les reſſorts de cette partie en mouvement. Tout le monde n'eſt pas de cet avis, & la plupart diſent qu'il ne faut jamais apprendre à un cheval à ruer. Mais l'expérience fait voir qu'un cheval qu'on n'a jamais fait ruer, a les hanches roides & les traîne en maniant: d'ailleurs il eſt bien aiſé de leur ôter ce défaut, qui en ſeroit un effectivement, ſi on les accoutumoit à ruer par malice; mais lorſqu'on trouvera les hanches aſſez dénouées, il faudra les empêcher de ruer, en les châtiant de la gaule devant, lorſqu'ils feront cette action quand on ne l'exigera pas.

Quand le cheval ceſſera de ſe traverſer, qu'il donnera en avant & droit dans les cordes, il faudra alors l'animer de la langue & de la chambrière pour lui tirer quelque cadence de tête en place, droit & dans le milieu des cordes, qui eſt ce qu'on appelle piaffer; & auſſitôt le flatter & le détacher, pour ne pas le rebuter. S'il continue pendant quelques jours d'obéir à cette leçon, il faudra allonger les longes du caveçon, en ſorte que les piliers ſoient vis-à-vis le milieu du corps du cheval, afin qu'il ait la liberté de donner mieux dans les cordes, & qu'il puiſſe lever les jambes avec plus de grace & de facilité. Quoiqu'il continue de bien faire, on ne doit pas pour cela faire de longues reprîſes, juſqu'à ce qu'il ſoit accoutumé à obéir ſans colère; & alors il faudra les faire auſſi longues que ſa diſpoſition, ſes forces & ſon haleine le permettront; & cela ſans le ſecours de la chambrière, le cavalier ſe tenant ſeulement derrière la croupe.

Pour l'accoutumer à piaffer ainſi ſans l'aide de la chambrière ni de la voix, on lui laiſſera finir ſa cadence de lui-même, en demeurant derrière lui comme immobile, ſans faire aucun mouvement, ni appeller de la langue, juſqu'à ce qu'il ait ceſſé tout-à-fait; & juſtement quand il ceſſe d'aller, il faut lui appliquer de la chambrière vivement ſur la croupe & ſur les feſſes: ce châtiment met toute la nature en mouvement, & tient le cheval dans la crainte, de manière que quand il ſera accoutumé à cette leçon, on pourra reſter derrière lui autant de temps qu'on le jugera à propos, ſans l'aider; & il continuera de piaffer. Quand on voudra l'arrêter, on l'avertira de la voix, en l'accoutumant au terme de *hola*, & on ſe retirera de derrière la croupe; on ira le flatter, & on le renverra: mais cette leçon ne doit ſe pratiquer que lorſqu'un cheval commence à bien connoître ce qu'on lui demande; qu'il ne ſe traverſe ni ne ſe défend plus.

Lorſque le cheval ſera confirmé dans cet air de piaffer que produit le paſſage entre les piliers, il faudra alors & non plutôt, commencer à le détacher de terre, lui faiſant lever quelque temps de peſades & de courbettes, en touchant légèrement de la gaule par-devant, & l'animant de la chambrière par derrière. Non-ſeulement la courbette eſt un bel air, mais elle fait que le cheval eſt plus relevé dans ſon devant, & a une action d'épaule plus ſoutenue au piaffer; ce qui l'empêche de trépigner, action déſagréable, qui fait que le cheval bat la pouſſière avec des temps précipités; au lieu que le piaffer eſt une action d'épaule ſoutenue & relevée, avec le bras de la jambe qui eſt en l'air, haut & plié au genou; ce qui donne beaucoup de grace à un cheval. Afin que le cheval ne ſe lève pas ſans attendre la volonté du cavalier, (ce qui produiroit des ſauts déſordonnés), ſans régle ni obeiſſance, il faut toujours commencer & finir chaque reprîſe par le piaffer, en ſorte qu'il lève quand on veut, & qu'il piaffe de même. Par-là on évitera la routine, qui eſt le défaut des écoles mal réglées.

Comme il y a du danger à monter un cheval dans les piliers lorſqu'il n'y eſt pas encore accoutumé, il ne faut pas y expoſer un cavalier avant que le cheval ſoit dreſſé & fait à l'obéiſſance qu'on en exige, ſuivant les principes que nous venons de décrire. Et même lorſqu'on commence à le monter dans les piliers, on continue les mêmes pratiques dont on s'eſt ſervi avant que le cavalier fût deſſus, c'eſt-à-dire, qu'il faut le ranger à droite & à gauche, en le ſecourant des jambes pour le faire donner dans les cordes. Inſenſiblement il s'accoutumera à piaffer pour la main & les jambes, comme il a fait auparavant pour la chambrière.

Les amateurs de cavalerie en Eſpagne ont une grande idée du piaffer, & eſtiment beaucoup les chevaux qui vont à cet air, & qu'ils appellent *piſſadores*; mais ils donnent à leurs chevaux une allure incommode & dégingandée, parce qu'ils ne leur aſſouplifſent point les épaules, & ne leur font point connoître les talons, ce qui eſt cauſe qu'ils ne manient que du bras, n'ont point l'appui de la bouche ferme & léger; & qu'ils ne ſont point dans la balance des talons, & par conſéquent dans la parfaite obéiſſance pour la main & les jambes; ce qui eſt la perfection de l'air du piaffer.

De l'usage des Piliers. (Dupaty).

Ce n'eſt point en liberté, qu'on commencera à exercer les chevaux aux airs du manège; les piliers diminuent les riſques de l'homme, & obligent le cheval d'écouter & d'obéir aux ordres qu'il reçoit.

Je crois qu'en général on fait bien de ne mettre les chevaux entre les piliers qu'après les avoir aſſouplis, & lorſque leurs jarrets ſont formés. Leur tête étant calmée, ils ont moins de contre-temps, & les

Digitized by Google

jarrets étant plus forts supportent mieux ce travail. La première souplesse le leur rend facile.

Ces leçons exigent de l'homme la plus grande connoissance de l'équitation & du méchanisme animal. Un bon écuyer avance ses chevaux entre les piliers; un autre leur y apprend à se défendre. Dans le principe où je suis de ne mettre le cheval entre les piliers, que lorsqu'il est à moitié dressé, je parviens promptement à mes fins par la douceur.

Le cheval destiné à recevoir ces leçons, étant bien attaché, enforte qu'il ait une sorte de liberté, je me mets derrière lui, après l'avoir flatté de la main: alors, avec un appel de langue modéré, je l'invite à aller en avant, & à se porter sur le caveçon. S'il refuse, je le frappe légèrement de la chambrière. Il est rare qu'il ne cède pas enfin. Quelquefois il s'élance avec férocité, & va donner dans les cordes: mais elles le retiennent; & la douleur qu'il ressent au nez le rend moins prompt. Je l'accoutume, par la patience, à donner dans les cordes sagement & sans s'y appuyer; j'y mets tout le temps nécessaire, sans le battre.

Cela étant gagné, je me mets un peu plus sur le côté droit, & avec une gaule dont je le touche doucement sur le flanc, je lui range un peu les hanches en l'excitant à aller en avant par un appel de langue. Je fais de même de l'autre côté, & je parviens à le placer dans le pli, comme si l'homme étoit dessus. Par mes caresses je lui fais comprendre s'il a bien fait.

Lorsqu'il exécute bien ce que je viens de dire, je l'anime alors un peu plus, afin qu'il remue les quatre jambes en piaffant. Je l'excite ensuite de plus en plus, enforte qu'il enlève le devant à pesade. Quand il en a fait quelqu'une assez bien, je le caresse, & le laisse reprendre. De la pesade, je le mets à courbette, en le chassant un peu plus.

Lorsque le cheval est bien confirmé à ces différens airs par un long temps, par des leçons bien douces & un grand ménagement, je le fais ruer, en le touchant un peu ferme sur la croupe: leçon utile pour dénouer les hanches & leur donner de l'action. Cela étant ainsi obtenu de lui, je saisis l'instant où il enlève à pesade, & je le touche sur la croupe, alors il saute des quatre jambes, & me fait voir l'air dont il est capable: je l'y maintiens en l'exerçant avec modération, & je lâche de lui faire perdre toute humeur.

C'est ainsi qu'en travaillant un cheval entre les piliers, on lui donne de la gentillesse & de l'agrément. Mais je recommande sur tout d'apporter à ce travail une patience & une douceur extrêmes, si on veut conserver son cheval.

DU SAUT DANS LES PILLIERS. (THIROUX).

Dans la description d'un manège, on parle de deux piliers, hauts de six pieds espacés de cinq, & placés à l'un des bouts, ou quelquefois à chaque extrémité de la carrière. Après avoir annoncé que ces piliers sont destinés à recevoir un cheval dressé à sauter, d'où ce cheval tire son nom de sauteur dans les piliers, on previent que ce genre de travail s'emploie comme une pierre de touche, avec laquelle on éprouve la tenue fortifiée par le fréquent usage des leçons prises à l'allure du trot. Aujourd'hui, que l'élève ne doit ignorer aucune des particularités relatives à ce nouvel exercice, puisqu'il est au moment d'en faire l'expérience, on va commencer le détail des circonstances analogues au saut dans les piliers par les attributs qui distinguent le sauteur d'avec les autres chevaux de manège.

On amène, aux piliers, le sauteur sellé & bridé; mais les battes & le trousse-quin de sa selle sont contournés de manière qu'ils emboitent la cuisse du cavalier. En outre, ce cheval porte sur sa tête un gros licol ferré, d'où pendent deux longues cordes qui servent à le fixer aux piliers. D'ailleurs on ne ferre point les pieds de derrière du sauteur, de peur qu'un fer ne se détache pendant la ruade, & n'aille blesser les spectateurs. Enfin, par attention pour le cavalier on enferme la queue du sauteur dans une espèce d'étui, que son usage fait appeller trousse-queue.

Ce que c'est que le saut dans les piliers.

L'écuyer, qui se charge ordinairement de déterminer la longueur des cordes, ne laisse au sauteur que la distance nécessaire pour former un pas en avant, ou, ce qui est synonyme en équitation, pour donner dans les cordes. Au moyen de cette restriction, tout le travail du sauteur entre les piliers consiste dans l'enlever alternatif de ces deux bipèdes, dont le résultat produit une secousse d'autant plus rude, que le cheval est contraint de finir son saut sur la même place où il l'entame.

Avant que l'élève monte le sauteur, on croit essentiel de l'instruire, & de la méthode usitée pour mettre ce cheval en action, & de la manière dont le cheval s'y prend pour répondre à la leçon du saut dans les piliers.

Comment on fait sauter un cheval dans les piliers.

L'écuyer, tenant une gaule dans chaque main, s'avance auprès du pilier qui est à la gauche du sauteur. Il commence la leçon par faire donner le cheval dans les cordes, afin que les deux colonnes des vertèbres se réunissent également au centre. Lorsque le sauteur est exactement rassemblé, l'écuyer touche sur le poitrail avec la gaule tenue dans la main gauche; & alors le bipède de devant s'enlève. Aussi-tôt que l'élan du cheval l'a fait arriver jusqu'au bout des cordes, il revient à terre; moment favorable que l'écuyer saisit pour lui demander la ruade, en frappant la croupe avec la gaule dont la main droite est armée.

Comment le Cheval saute dans les piliers.

On a dit plus haut, qu'en déterminant la lon-

Digitized by Google

gueur des cordes, l'écuyer ne laiſſoit au ſauteur que la poſſibilité de former le ſeul pas que l'équitation déſigne par donner dans les cordes. Pour apprécier l'utilité de cette contrainte, il faut ſuivre, avec une attention ſcrupuleuſe, tours les mouvements du cheval qui ſe prête à la leçon du ſaut dans les piliers. Chaſſé dans les cordes, le cheval étend naturellement ſa colonne de devant, afin d'entamer le pas unique qu'il ait la liberté de faire, &, dans l'intention de le réitérer, il ramène, de lui-même, au centre l'ondulation de ſa colonne de derrière. Mais, pendant la marche du bipède de derrière, la colonne de devant, arrêtée par la puiſſance des cordes fixées aux piliers, reflue vers le centre avec la même rapidité qu'elle s'en eſt éloignée, &, conſéquemment, fait rétrograder avec elle le bipède de devant qui lui eſt ſubordonné. Alors l'arrière-main qui n'a pas eu le temps de ſe retirer, teſte priſe deſſous le centre qui porte l'avant-main, enſorte que le cheval, exactement aſſis, pèſe ſur les jambes 3 & 4, avancées ſous le centre relativement à la combinaiſon du marcher, plus que ſur les jambes 1 & 2, rapprochées du même point central conformément aux loix du reculer : diſpoſition évidemment heureuſe pour demander l'enlever du bipède de devant, puiſque l'exploſion des reſſorts du cheval, tendus de l'avant à l'arrière-main, ne peut avoir ſon effet que de l'arrière à l'avant-main. Auſſi, lorſque l'écuyer, habile à profiter de cette circonſtance avantageuſe, pince le poitrail avec la gaule qui remplit ſa main gauche, le cheval, excité par ce nouvel avertiſſement, ne balance pas à ſe dreſſer ſur les jambes 3 & 4, afin de darder celles 1 & 2. Il eſt certain, qu'en négligeant l'inſtant où la colonne de devant, enlevée ſur le centre, ſurcharge celle de derrière, le cheval pourroit employer un procédé moins violent pour ſe remettre dans ſon état naturel. Mais au moyen de la crainte que les deux gaules lui impriment également, il perd l'eſpoir, ſoit de faire gliſſer doucement le bipède de devant, ſoit de faire reculer, en rempant, celui de derrière, &, dans cette extrémité, le cheval prend le ſeul parti qui lui reſte, & bruſque un élan pour chercher, en l'air, le ſoulagement qu'il ne peut ſe procurer à terre.

Auſſitôt que, d'après l'extenſion des jambes 3 & 4, l'avant-main eſt élevé proportionnément à la longueur des cordes, la même puiſſance, qui reſtreint le cheval au ſeul pas qu'il puiſſe former, l'oblige de ſe rabattre ſur la place qu'il vient d'abandonner. Quoiqu'à l'extérieur, le cheval reprenne ſa première ſituation, cependant on doit s'attendre à trouver un changement total dans ſa diſpoſition intérieure, puiſque tout élan produit toujours l'effet d'entraîner le centre après l'extrémité lancée. Conſéquemment à cet axiome, l'avant-main n'eſt pas plutôt remis à terre que le cheval, empreſſé d'ailleurs de ſoulager l'arrière-main, apporte horiſontalement ſur les jambes 1 & 2 la totalité du volume qui ſurchargeoit celles 3 & 4. Tandis que le cheval s'occupe de cette dernière répartition, l'écuyer attentif à ſes moindres mouvements, le frappe ſur la croupe avec la gaule qu'il tient dans ſa main droite, bien perſuadé, qu'en accélérant le reflux des maſſes, dont les reſſorts ſe tendent actuellement de l'arrière à l'avant-main, il doit réſulter, de cette précipitation calculée, une réaction aſſez vive, de l'avant à l'arrière-main, pour qu'elle occaſionne l'enlever du bipède de derrière. L'expérience juſtifie pleinement la conjecture de l'écuyer, car, pour peu qu'on entretienne la vibration alternative des deux colonnes des vertèbres, on voit les élans de l'avant-main conſtamment ſuivis par les lancers de l'arrière-main. Ces deux mouvements, quoiqu'oppoſés, ont même quelquefois une ſucceſſion ſi rapide, que le ſauteur détache la ruade, ſans la fin de l'enlever du devant; c'eſt ce qu'on appelle au manège *nouer l'aiguillette* : genre de faut qui donne une preuve non équivoque de la force du rein du cheval qui l'exécute, puiſqu'il faut que le centre donne le ſeul point d'appui qui permet au cheval de laiſſer un inſtant ſes quatre jambes en l'air; celles de devant abſolument poyées deſſous lui, pendant que celles de derrière ſont autant étendues qu'elles peuvent l'être.

Poſition à prendre pour ſoutenir le ſaut dans les Piliers.

Sans avoir jamais éprouvé la tourmente du ſaut dans les piliers, l'élève conçoit aiſément que la vibration alternative des deux bipèdes iroit produire un roulis, qui cauſe une violente agitation au point de rencontre ſur lequel on eſt aſſis, & qui demande ſinon une poſition abſolument neuve pour ſoutenir la rudeſſe des ſecouſſes qui en émanent, au moins une addition conſidérable à celle précédemment priſe ſur un cheval mis au pas, & récemment confirmée par l'allure du trot. D'après cette remarque, il faut chercher, dans les différentes parties des trois diviſions du corps de l'homme, celles qui deviennent actuellement inutiles à la conduite du cheval, & s'appliquer à les faire tourner au profit de la fermeté du cavalier. Par exemple, dans le haut du corps, la tête, les deux avant-bras, & les mains peuvent recevoir une poſition particulière à la leçon dont on s'occupe, puiſque les cordes, fortement arrêtées aux piliers, forment une barrière à toute épreuve qui diſpenſe du ſoin de diriger le cheval. En conſéquence, la tête beaucoup plus haute que de coutume, & portée en arrière, non ſeulement pèſe davantage ſur les épaules attirées par les bras tombants & aſſujettis contre le corps, mais même facilite l'ondulation deſcendante de la colonne oſſeuſe. Quant aux avant bras, ſi on conſeille de les tourner de façon que les mains, arrivées derrière le dos, ſe joignent poſitivement dans le creux que le rein forme à l'oppoſite de la ceinture, c'eſt moins pour éviter à l'élève l'embarras que leur inutilité pourroit lui cauſer,

Digitized by Google

qu'afin de forcer l'ouverture de la poitrine, ainſi que le gonflement du ventre, & pour que, nichées dans la concavité de la colonne oſſeuſe, elles s'oppoſent au déplacement du bas du rein, en coopérant à la ſaillie des hanches & de la ceinture. Comme ni le milieu, ni le bas du corps ne préſentent pas une ſeule partie qui concoure à la direction du cheval, le cavalier, loin de rien changer dans l'arrangement primitif de ces deux diviſions, doit au contraire apporter toute ſes ſoins à les rendre imperturbables. On a la certitude de réuſſir, premièrement, chaque fois qu'aſſis ſur les trois points d'appui donnés par le haut des deux cuiſſes & le croupion, l'extenſion du bas des cuiſſes, poſées à plat, pouſſe les genoux fermés, qu'on garantit de la moindre roideur, en cherchant à les ployer légèrement. Secondement, chaque fois, qu'en raiſon de ce pli, l'enveloppe des jambes égales, tombantes perpendiculairement au bas des cuiſſes, peut ſe coller ſur la capacité même du cheval, & l'embraſſer exactement au-deſſous du diamètre de ſa circonférence. Troiſièmement, & enfin, chaque fois, qu'à la précaution d'allonger les talons, comme ſi on avoit deſſein de les poſer à terre, on joint celle de ſoutenir la pointe des pieds qu'il faut actuellement cambrer, afin d'en former deux eſpèces de crochets qui puiſſent fixer la liaiſon des jambes étroitement adaptées au corps du cheval.

Choqué de la contradiction apperçue dans la nouvelle tournure de la pointe des pieds, dont on recommande la cambrure lorſqu'on s'expoſe à la véhémence du ſaut dans les piliers, après avoir expreſſément ordonné, dans les deux premières leçons, de ne les porter ni en dedans ni en dehors, l'élève doit conſidérer que, ſi chaque partie ſéparée du haut du corps, miſe d'aplomb l'une ſur l'autre, donne au total un plan incliné qui, par ſa pulſation d'arrière en avant, maintient l'aſſiette du milieu du corps, il eſt indiſpenſable que chaque partie diſtincte du bas du corps produiſe une tangente dont la ſuite, adhérée au coffre même du cheval, ait la puiſſance d'attirer, & de retenir, d'un côté, ce que le haut du corps pouſſe de l'autre.

Réflexion ſur la poſition à prendre pour ſoutenir le ſaut dans les piliers.

Plus on emploie de force pour prendre une poſition, plus on en abrége la durée, à moins que de ſavoir ſaiſir adroitement certains intervalles qui permettent de ſe relâcher, & qui donnent la faculté de reprendre enſuite avec une vigueur nouvelle. Ce ſont ces ſortes de temps, imperceptibles lorſqu'ils ſont pris avec art, qui éblouiſſent au point de faire admirer la ſeule contraction des nerfs, tandis que le véritable hommage appartient à la juſteſſe de celui qui ſait déployer ſes forces à propos. Ainſi, tant que le travail du ſauteur entre les piliers conſiſte dans les enlevers du bipède de devant, qui n'ont & ne peuvent rien avoir de rude; le cavalier a tout le temps néceſſaire de mettre le haut du corps d'aplomb; de prendre l'aſſiette la mieux ſoignée; enfin d'augmenter l'enveloppe des jambes égales, afin d'attendre, ſans inquiétude, le lancer du bipède de derrière, d'où réſulte ce contre-coup, l'effroi de tous ceux qui ſe livrent inconſidérément à l'exercice du ſaut dans les piliers.

Danger du ſaut prématuré dans les piliers.

En effet cette leçon eſſentielle à tous égards, auſſitôt que la dureté du trot ne cauſe aucun dérangement dans l'aſſiette, devient l'écueil le plus dangereux de la vraie poſition, lorſqu'on a la témérité de s'y expoſer, avant que d'avoir acquis une tenue invariable & conſéquente. Loin de donner cette confiance, qui fait ſupporter de ſangfroid les défenſes du cheval, chaque ſaut prématuré fournit au contraire la preuve humiliante de l'inſuffiſance d'une enveloppe imparfaite. Cependant, quoique dénué de principes certains, on s'obſtine à tenir; enſorte que, victime d'un amour-propre mal entendu, on finit par faire les derniers efforts pour entretenir, en ſe cacrochant, une poſition manquée, & dès-lors périlleuſe. De-là naît l'impoſſibilité de ſoigner les temps de main puiſque, toute correſpondance étant interceptée entre le haut, le milieu & le bas du corps, le cavalier, dont l'attention ſuffit à peine pour le préſerver d'une chute toujours prochaine, ſe trouve hors d'état de ſonger à rien de plus.

DES PILIERS. (DE BOHAN).

Je ne conſeille ni à la cavalerie, ni aux chaſſeurs, ni aux amateurs de chevaux de courſe, de faire uſage de piliers dans l'éducation de leurs chevaux; ils n'en retireroient que peu d'avantages, & perdroient un temps qu'ils emploieroient beaucoup mieux à allonger leurs chevaux ſur de grands cercles, & plus encore ſur des lignes droites; mais cette leçon, donnée par un habile maître, à un jeune cheval deſtiné au manège, devient très-utile, en donnant une grande juſteſſe, & un grand liant aux reſſorts de l'animal, en lui faiſant plier les articulations avec grace & agilité, & lui apprenant à répartir proportionnellement le poids de ſon corps ſur les jambes peſantes à terre, ce que j'appelle ſe raſſembler.

Cette leçon eſt excellente pour les chevaux qui ont quelques diſpoſitions à s'appuyer ſur la main, & qui ſe ſervent peu de leurs hanches, ou qui ont l'habitude de laiſſer tomber leur maſſe à droite ou à gauche: elle doit être donnée au cheval quand il commence à être aſſoupli, & qu'il a déja fait quelques temps de galop; ſi on la lui donnoit avant, on lui demanderoit l'impoſſible.

Il faut que le cheval ſoit attaché dans les piliers, de manière que, donnant dans les deux cordes, qui doivent être égales, il dépaſſe les piliers en avant de toute l'encolure, enſorte que le garot de

Digitized by Google

l'animal & les deux piliers soient à-peu-près sur la même ligne.

Après avoir mis le cheval dans le caveçon (qui ne doit le ferrer de nulle part), on le caressera, &, le prenant par le bridon, on l'attirera en avant, pour le faire donner dans les deux cordes, & voir si elles sont parfaitement égales; le tout ainsi préparé, celui qui tient la chambrière la montrera, en le tenant un peu sur la droite, & en arrière de l'animal; &, en l'élevant moëlleusement, il appellera un petit temps de la langue, afin d'exciter le cheval à avancer & donner dans les cordes. Si le cheval y répond bien, une personne, qui se tiendra au pilier gauche, & par conséquent à l'épaule du cheval, le flattera. Nombre de chevaux reculent avec colère, ou épouvantés, lorsqu'ayant donné dans les cordes, ils en éprouvent la résistance; il ne faut point les battre, mais beaucoup les flatter, & réitérer la montre de la chambrière, beaucoup plus moëlleusement, afin que le cheval donne dans les cordes sans à coup: quand il ne reculera plus, celui qui tient la chambrière passera de l'autre côté du cheval, en le faisant ranger, & en le flattant de la voix sitôt qu'il aura obéi; il lui fera exécuter la même chose alternativement, aux deux mains; observant toujours de lui montrer la chambrière un peu en arrière, & vis-à-vis le centre de gravité. Ces premières leçons doivent être répétées plusieurs fois, sans exiger autre chose du cheval, que de le faire donner dans les deux cordes, & le faire ranger aux deux mains. Lorsqu'il pratiquera bien ces premières leçons, on commencera à lui demander quelque temps de piaffer. Pour cela, le cheval étant dans les cordes, à main droite, je suppose, c'est-à-dire, étant rangé à gauche, & légèrement plié à droite, celui qui tient la chambrière étant placé un pas en arrière, & sur la droite de la jambe droite du derrière du cheval, réitérera ses mouvements de chambrière de bas en haut, son bras droit étendu, de sorte que, dans ce mouvement, la courroie touche le cheval entre l'épaule & le ventre, avec plus ou moins de force, selon la lenteur & la sensibilité de l'animal: sitôt qu'il a obéi, la chambrière doit cesser, & on doit le flatter, pour lui faire connoître qu'il a bien fait. Si les mouvements de chambrière sont moëlleux, lents, bien égaux & bien doux, ils ne seront qu'une aide, ou un avertissement pour le cheval, il ne s'y défendra pas, & ses mouvements de piaffer ne seront point forcés, mais naturels, c'est-à-dire, que ce seront de simples flexions dans les articulations des quatre colonnes; pour lors, la leçon sera instructive & non dangereuse; mais si les mouvements de chambrière sont trop secs, trop rapides, sans suite, ils deviendront châtiment, le cheval s'y défendra, ruera, fera des pointes (toujours aux dépens des jarrets); les temps de piaffer ne s'opéreront que sur l'arrière-main, & les épaules se roidiront.

Cette leçon est toujours on très-bonne ou très-mauvaise; elle ne fauroit être donnée avec trop de circonspection; elle doit toujours être très-courte, & donnée au cheval lorsqu'il sort de l'écurie, avant de le monter, parce qu'un cheval qui feroit fatigué y répondroit mal, on la continue jusqu'à ce qu'on en ait retiré le fruit qu'on en attendoit.

La théorie ne suffit pas pour mettre quelqu'un en état de donner cette leçon avec avantage, il faut de la pratique, & avoir longtemps manié la chambrière, pour pouvoir prétendre s'en servir sans inconvénient. Les principes que je viens d'exposer ne sont que généraux, & très-insuffisants pour la parfaite exécution: il faut nécessairement recourir à la pratique sous un habile maître.

PINCER, c'est approcher délicatement l'éperon du flanc du cheval, sans donner coup ni appuyer. Le pincer est une aide, & appuyer, un châtiment. Pincer du droit, pincer du gauche, pincer des deux. Approcher les talons. Quand on a pincé le cheval, il ne faut pas laisser l'éperon dans le poil, il faut d'abord remettre ses jambes.

PIQUER. A l'égard des chevaux, c'est les manier avec les éperons ou le poinçon. On dit qu'on pique un cheval, quand on l'essaie au pas, au galop & à toute bride. Piquer des deux, c'est aller à toute course.

PIROUETTE. Il y a des pirouettes d'une ou de deux pistes. Quand un cheval tourne de la tête à la queue sans changer de place, cela s'appelle pirouette de la tête à la queue, ou pirouette d'une piste; & quand il fait ce tour dans un petit terrein, & à-peu-près de la longueur du cheval, on l'appelle pirouette de deux pistes. On appelle aussi pirouette, ou demi-pirouette d'un temps; quand il fait des passades ou des demi-voltes, en faisant presqu'un tour de ses épaules & de ses jambes. Les pirouettes de la tête à la queue font des tours entiers fort étroits, que le cheval fait d'une piste & presque en un seul temps. La tête se trouve où étoit la queue sans que les hanches échappent en dehors. Afin que les chevaux aient plus de facilité à faire la pirouette de la tête à la queue, on leur en fait faire dans les manéges cinq ou six d'une suite, sans bouger d'une place. Elles sont utiles dans un combat singulier pour gagner la croupe sur l'ennemi. Les pirouettes de deux pistes, sont des tours de deux pistes sur un petit terrein, à-peu-près de la longueur du cheval. Pour bien faire les pirouettes de deux pistes, il faut que le cheval tourne avec beaucoup de prestesse & d'agilité, fort étroit, extrêmement assis & bas. La pirouette d'un temps ou demi pirouette d'un temps, ou passade d'un temps, ou passade en pirouette, c'est une demi-volte que le cheval fait d'un temps, de ses épaules & de ses hanches. C'est la plus parfaite de toutes les passades. *Voyez* passade d'un temps.

PIROUETTER. Faire des tours, des pirouettes aux chevaux.

PISTE. Marque que le cheval trace sur le ter-

Digitized by Google

rein où il passe; & on dit qu'il travaille, qu'il manie de deux pistes, quand il en marque une par le train de devant, & une autre par le train de derrière. Cavalier qui observe la piste, qui s'attache à suivre la piste, c'est-à-dire qui suit régulièrement son terrein, sans s'élargir ni se serrer, sans se traverser ni s'entabler. Cheval qui manie bien de deux pistes, qui travaille bien d'une piste. Pirouette d'une piste, pirouette de deux pistes. *Voyez* PIROUETTE.

PLAT. Un cheval plat est un cheval dont les côtes sont serrées, les épaules plates. *V.* EPAULES.

PLIER les jarrets, en terme de manège, se dit d'un cheval qui manie sur les hanches. Plier les hanches. *Voyez* HANCHE. Plier un cheval à droite ou à gauche, c'est l'accoutumer à tourner sans peine à ces deux mains. Plier le col d'un cheval, c'est le rendre souple afin que le cheval obéisse plus promptement quand on veut le tourner, mais c'est une très-mauvaise maxime si on ne fait pas suivre les épaules.

PLUMES, donner des plumes à un cheval, c'est une façon de remède ou d'opération.

POIGNÉE. *Voyez* LANCE.

POINÇON. Petit bout de bois rond, long de cinq à six pouces, pointu par le bout, quelquefois armé & terminé par une pointe de fer, servant au manège à exciter les chevaux à fauter entre les piliers. L'écolier, pour cet effet, prend le poinçon de la main droite; & passant cette main derrière son dos, il fait sentir la pointe du poinçon au cheval en l'appuyant sur le haut de sa croupe. Appuyer le poinçon. *Voyez* APPUYER. Poinçon, est aussi un instrument que chaque palfrenier doit avoir au bout de son couteau, pour percer des trous quand le cas le requiert.

POING de la bride. Quelques-uns disent poignet de la bride. Le premier est le plus en usage dans le manège. C'est le poigner de la main gauche du cavalier. Le poing de la bride doit toujours être fort droit. Le poing & le coude du cavalier doivent être également élevés, le premier doit être deux ou trois doigts au-dessus du pommeau de la selle. Il faut que le poing droit reste toujours environ quatre ou cinq doigts près du gauche; de celui-ci le cavalier tient la bride, de l'autre la houssine. Cheval qui suit le poing de la bride, qui ne refuse pas le poing de la bride, c'est-à-dire, qui obéit à la main. Pour conduire un cheval de la main à la main, c'est-à-dire, pour changer de main d'une piste, il n'y a qu'à tourner le poignet du côté qu'on veut porter la tête du cheval sans avancer la main. Si le cheval s'arrête, il faut se servir des deux jambes.

POINTE. Un cheval fait une pointe, lorsqu'en maniant sur les voltes, il ne suit pas régulièrement le rond, & que sortant un peu de son terrein ordinaire, il fait une espèce d'angle ou de pointe à sa piste circulaire. Pour empêcher qu'un cheval fasse des pointes, & faire en sorte qu'il s'arrondisse bien, il faut avoir soin de hâter la main.

PONT-LEVIS se dit du désordre & de la désobéissance du cheval, quand il se cabre plusieurs fois & se dresse si haut sur les jambes de derrière, qu'il est en danger de se renverser & de renverser le cavalier. Ce cheval est dangereux à monter à cause des ponts-levis qu'il fait souvent. Il faut rendre la main au cheval qui fait des ponts-levis. Les chevaux ramingues sont sujets à doubler des reins & à faire des ponts-levis.

PORTER signifie dans le manège pousser un cheval, le faire marcher en avant d'un côté & d'autre, d'un talon sur l'autre. Le porter de côté, c'est le faire marcher sur deux pistes, dont l'une est marquée par les épaules & l'autre par les hanches. Porter un cheval d'un côté & d'autre sur deux lignes parallèles, le porter d'un talon sur l'autre. Porter, chasser un cheval en avant. On dit aussi qu'un cheval porte beau, ou en beau lieu, lorsqu'il a une encolure belle, haute, tournée en arc à la façon des cygnes; & lorsqu'il tient la tête haute sans contrainte, ferme, bien placée. On dit qu'il porte bas, quand il a l'encolure molle, mal tournée, & qu'il baisse la tête. Tout cheval qui s'arme porte bas, mais il peut porter bas sans s'armer. Lorsqu'il s'arme, il a l'encolure trop souple & veut fuir la sujettion de la bride; & quand il porte bas, il a l'encolure mal placée & mal tournée. La branche françoise ou la gigotte relèvent bien quelque peu un cheval qui porte bas; mais elles n'y remédient pas entièrement. On dit qu'il porte au vent, quand il lève le nez aussi haut que les oreilles, & ne porte pas en beau lieu. La différence de porter au vent & de battre à la main, est que le cheval qui bat à la main, secoue la tête & résiste à la bride, & celui qui porte au vent, lève la tête sans la secouer, & quelquefois il bat à la main. Le contraire de porter au vent est de s'armer & de porter bas. La martingale ramène quelquefois des chevaux qui portent au vent. Les chevaux anglois, turcs & autres sont sujets à porter au vent.

POSADE, ou *pesade*, c'est le mouvement du cheval lorsqu'il lève les pieds de devant en se tenant ferme sur ceux de derrière. On le dit aussi de son arrêt quand il termine son galop. *V.* PESADE.

POSITION DE L'HOMME A CHEVAL. (LA GUÉRINIÈRE).

La grace est un si grand ornement pour un cavalier, dit la Guérinière, & en même temps un si grand acheminement à la science, que tous ceux qui veulent devenir hommes de cheval, doivent avant toutes choses, employer le temps nécessaire pour acquérir cette qualité. J'entends par grace, un air d'aisance & de liberté qu'il faut conserver dans une posture droite & libre, soit pour se tenir & s'affermir à cheval quand il le faut, soit pour se relâcher à propos, en gardant autant qu'on le peut, dans tous les mouvements que fait un cheval, ce juste équilibre qui dépend du contre-poids du corps

Digitized by Google

bien obſervé ; & que les mouvements du cavalier ſoient ſi ſubtils, qu'ils ſervent plus à embellir ſon aſſiette qu'à paroître aider ſon cheval. Cette belle partie ayant été négligée, & la nonchalance jointe à un certain air de molleſſe, ayant ſuccédé à l'attention qu'on avoit autrefois pour acquérir & pour conſerver cette belle aſſiette, qui charme les yeux des ſpectateurs, & relève infiniment le mérite d'un beau cheval, il n'eſt point étonnant que la cavalerie ait tant perdu de ſon ancien luſtre.

Avant que de monter un cheval, il faut viſiter d'un coup-d'œil tout ſon équipage : cette attention, qui eſt l'affaire d'un moment, eſt abſolument néceſſaire pour éviter les inconvénients qui peuvent arriver à ceux qui négligent ce petit ſoin. Il faut d'abord voir ſi la ſougorge n'eſt point trop ſerrée, ce qui empêcheroit la reſpiration du cheval ; ſi la muſerole n'eſt point trop lâche ; car il faut, au contraire, qu'elle ſoit un peu ſerrée, tant pour la propreté que pour empêcher certains chevaux d'ouvrir la bouche, & pour prévenir dans d'autres le défaut qu'ils ont de mordre à la botte. Il faut enſuite voir ſi le mors n'eſt point trop haut, ce qui feroit froncer les lèvres, ou trop bas, ce qui le feroit porter ſur les crochets ; ſi la ſelle n'eſt point trop avant ; car outre le danger d'eſtropier un cheval ſur le garot, on lui empêcheroit le mouvement des épaules ; ſi les ſangles ne ſont point trop lâches, ce qui feroit tourner la ſelle ; ou ſi elles ne ſont point tendues, d'où il arrive ſouvent de fâcheux accidents. Il y a, par exemple, certains chevaux qui s'enflent tellement le ventre par malice, en retenant leur haleine lorſqu'on veut les ſangler, qu'à grande peine les ſangles peuvent approcher des contre-ſanglots ; il y en a d'autres qui, ſi on les monte dès qu'ils ſont ſanglés, ont la dangereuſe habitude d'eſſayer, en ſautant, de caſſer leurs ſangles, & quelquefois même de ſe renverſer. Pour corriger ces défauts, on les tient ſanglés dans l'écurie quelque temps avant de les monter, & on les fait trotter en main quelques pas. Il faut auſſi voir ſi le poitrail eſt au-deſſus de la jointure des épaules ; car s'il étoit trop bas, il en empêcheroit le mouvement ; & enfin ſi la croupière eſt d'une juſte meſure ; ni trop lâche, ce qui feroit tomber la ſelle en avant ; ni trop courte, ce qui écorcheroit le cheval ſous la queue, & lui feroit faire des ſauts & des ruades très-incommodes.

Après avoir fait ce petit examen, il faut s'approcher près de l'épaule gauche du cheval, non-ſeulement pour être à portée de monter facilement deſſus, mais pour éviter de recevoir un coup de pied, ſoit avec la jambe de devant, ſi on étoit vis-à-vis de l'encolure, ſoit avec celle de derrière, ſi on étoit placé vis-à-vis du ventre. Il faut enſuite prendre le bout des rênes avec la main droite, pour voir ſi elles ne ſont point à l'envers ni détournées ; & en ce cas, il faudroit les remettre ſur leur plat, en tournant le touret du bas de la branche. Il faut tenir la gaule la pointe en bas dans la main gauche, & de la même main prendre les rênes un peu longues de peur d'accident, avec une poignée de crin près du garot, & bien ſerrer ces trois choſes. Il faut enſuite avec la main droite prendre le bas de l'étrivière près de l'étrier, tourner l'étrivière du côté du plat du cuir, enſuite on met le pied gauche à l'étrier, on porte la main droite ſur l'arçon de derrière, on s'élève au-deſſus de la ſelle, en paſſant la jambe droite étendue juſqu'à la pointe du pied ; & enfin on entre dans la ſelle en ſe tenant le corps droit. Toute cette ſuite d'action, qui eſt plus longue à décrire qu'à exécuter, doit ſe faire avec beaucoup de grace, de promptitude & de légéreté, afin de ne pas tomber dans le cas de certains cavaliers, qui affectent un air de ſuffiſance dans la pratique de choſes qui, quand on les fait faire une fois, ſont très-faciles & très-ſimples, mais néceſſaires.

Lorſqu'on eſt en ſelle, il faut paſſer la gaule dans la main droite, la pointe en haut ; avec la même main, prendre le bout des rênes pour les tenir égales, enſuite les ajuſter dans la main gauche, en les ſéparant avec le petit doigt de la même main, renfermer le bout des doigts dans le creux de la main, & étendre le pouce par-deſſus les rênes, afin de les aſſurer & de les empêcher de couler de la main.

La main de la bride gouverne l'avant-main. Elle doit être placée au-deſſus du col du cheval, ni en dedans ni en dehors, à la hauteur du coude, deux doigts au-deſſus, & plus avant que le pommeau de la ſelle, afin qu'il n'empêche pas l'effet des rênes ; elle doit être par conſéquent détachée du corps & éloignée de l'eſtomac, avec les ongles un peu tournés en deſſus, vis-à-vis du ventre, & le poignet un peu arrondi. Nous parlerons dans l'article ſuivant des effets de la main de la bride, laquelle mérite une explication particulière.

La main droite doit être placée à la hauteur & près de la main gauche, quand on mène un cheval les rênes égales ; mais lorſqu'on ſe ſert de la rêne droite pour le plier avec la main droite, il faut qu'elle ſoit plus baſſe que la main gauche, & plus près de la bâte de la ſelle.

Immédiatement après avoir placé la main de la bride, il faut s'aſſeoir juſte dans le milieu de la ſelle, la ceinture & les feſſes avancées, afin de n'être point aſſis près de l'arçon de derrière ; il faut tenir ſes reins pliés & fermes, pour réſiſter au mouvement du cheval.

M. le duc de Newcaſtle dit qu'un cavalier doit avoir deux parties mobiles & une immobile. Les premières ſont le corps juſqu'au défaut de la ceinture, & les jambes, depuis les genoux juſqu'aux pieds ; l'autre eſt depuis la ceinture juſqu'aux genoux. Suivant ce principe, les parties mobiles d'en-haut ſont la tête, les épaules & les bras. La tête doit être placée droite & libre au-deſſus des épaules, en regardant entre les oreilles du cheval ; les épaules doivent être auſſi fort libres & un peu renverſées

Digitized by Google

renverſées en arrière ; car ſi la tête & les épaules étoient en avant, le derrière ſortiroit du fond de la ſelle, ce qui, outre la mauvaiſe grace, feroit aller un cheval ſur les épaules, & lui donneroit occaſion de ruer par le moindre mouvement. Les bras doivent être pliés au coude, & joints au corps ſans contrainte, en tombant naturellement ſur les hanches.

A l'égard des jambes, qui ſont les parties mobiles d'en bas, elles ſervent à conduire & à tenir en reſpect le corps & l'arrière-main du cheval ; leur vraie poſition eſt d'être droites & libres du genou en bas, près du cheval ſans le toucher, les cuiſſes & les jarrets tournés en dedans, afin que le plat de la cuiſſe ſoit pour ainſi dire collé le long du quartier de la ſelle. Il faut pourtant que les jambes ſoient aſſurées, quoique libres, car ſi elles étoient incertaines, elles toucheroient inceſſamment le ventre ; ce qui tiendroit le cheval dans un continuel défordre ; ſi elles étoient trop éloignées, on ne ſeroit plus à temps d'aider ou de châtier un cheval à propos, c'eſt-à-dire, dans le temps qu'il commet la faute ; ſi elles étoient trop avancées, on ne pourroit pas s'en ſervir pour le ventre, dont les aides ſont les jambes ; ſi au contraire elles étoient trop en arrière, les aides viendroient dans les flancs, qui ſont une partie trop chatouilleuſe & trop ſenſible pour y appliquer les éperons ; & ſi enfin les jambes étoient trop raccourcies, lorſqu'on poſeroit ſur les étriers, on ſeroit hors de la ſelle.

Le talon doit être un peu plus bas que la pointe du pied, mais pas trop, parce que cela tiendroit la jambe roide ; il doit être tourné tant ſoit peu plus en dedans qu'en dehors, afin de pouvoir conduire l'éperon facilement & ſans contrainte à la partie du ventre, qui eſt à quatre doigts derrière les ſangles. La pointe du pied doit déborder l'étrier d'un pouce ou deux ſeulement, ſuivant la largeur de la grille ; ſi elle étoit trop en dehors, le talon ſe trouveroit trop près du ventre, & l'éperon chatouilleroit continuellement le poil ; ſi au contraire elle étoit trop en dedans, alors le talon étant trop en dehors, la jambe ſeroit eſtropiée. A proprement parler, ce ne ſont point les jambes qu'il faut tourner à cheval, mais le haut de la cuiſſe ; c'eſt-à-dire, la hanche, & alors les jambes ne ſont point trop tournées, & le ſont autant qu'elles le doivent être auſſi bien que le pied.

Il ne ſuffit pas de ſavoir préciſément comme il faut ſe placer à cheval, ſuivant les règles que nous venons de donner ; le plus difficile eſt de conſerver cette poſture lorſque le cheval eſt en mouvement ; c'eſt pour cela qu'un habile maître a coutume de faire beaucoup trotter les commençans, afin de leur faire prendre le fond de la ſelle. Rien n'eſt au deſſus du trot pour donner de la fermeté à un cavalier. On ſe trouve à ſon aiſe après cet exercice dans les autres allures, qui ſont moins rudes. La méthode de trotter cinq ou ſix mois ſans étriers eſt encore excellente ; par-là néceſſairement les jambes tombent près du cheval, & un cavalier prend de l'aſſiette & de l'équilibre. Une erreur dans laquelle on tombe trop ordinairement, c'eſt de donner des ſauteurs aux commençans, avant qu'ils aient attrappé au trot cet équilibre, qui eſt au-deſſus de la force des jarrets, pour ſe bien tenir à cheval. Ceux qui ont l'ambition de monter trop-tôt des ſauteurs, prennent la mauvaiſe habitude de ſe tenir avec les talons ; & au ſortir de l'académie, ils ne laiſſent pas, avec leur prétendue fermeté, de ſe trouver très-embarraſſés ſur de jeunes chevaux. C'eſt en allant par degrés qu'on acquiert cette fermeté, qui doit venir de l'équilibre, & non de ces jarrets de fer, qu'il faut laiſſer aux caſſecous des maquignons. Il faut pourtant dans de certaines occaſions, ſe ſervir de ſes jarrets, & même vigoureuſement, ſur-tout dans des contre-temps qui ſont ſi rudes & ſi ſubits, qu'on ne peut s'empêcher de perdre ſon aſſiette ; mais il faut ſe remettre en ſelle, & ſe relâcher d'abord après la bourafque, autrement le cheval recommenceroit à ſe défendre de plus belle.

Dans une école bien réglée, on devroit, après le trot, mettre un cavalier au piaffer dans les piliers ; il apprendroit dans cette occaſion, qui eſt très-aiſée, à ſe tenir de bonne grace. Après le piaffer, il faudroit un cheval qui allât à demi-courbette ; enſuite un à courbette ; un autre à ballotade ou à croupade ; & enfin un à cabriole.

Inſenſiblement & ſans s'en appercevoir, un cavalier prendroit avec le temps l'habitude de ſe tenir ferme & droit, ſans être roide ni gêné ; il deviendroit libre & aiſé ſans molleſſe ni nonchalance ; & ſur tout ne ſeroit jamais penché ; ce qui eſt le plus grand de tous les défauts, parce que les chevaux ſenſibles vont bien ou mal, ſuivant que le contre-poids du corps eſt régulièrement obſervé ou non.

THÉORIE. (DUPATY).

Le but de l'équitation eſt l'uſage du cheval. Cet uſage, qui doit être auſſi facile à l'homme que celui de ſes propres membres, s'ils ſont ſains & bien conformes, ne peut exiſter ſans l'action & la réaction réciproques des deux individus l'un ſur l'autre ; autrement il ſeroit impoſſible qu'il y eût communication de mouvement.

L'homme, par le moyen de ſes membres, comme par autant d'inſtruments, agit ſur le cheval, l'ébranle & le dirige. Le cheval, en déployant ſes membres pour obéir, réagit ſur l'homme, l'ébranle & le met en mouvement par l'effet du tranſport. Le changement dans la poſture de l'homme eſt ſenti par le cheval, & les mouvements du cheval ſont reſſentis par l'homme. Cette réciprocité de ſenſation eſt le réſultat de l'action & de la réaction.

L'action de l'homme ſur le cheval, & la réaction du cheval ſur l'homme, ſont ſubordonnées à certains principes, à certaines cauſes qui ſe trouvent dans l'un & dans l'autre, mais qu'on ne doit

pas laiſſer développer par le haſard, ſi on deſire exécuter avec juſteſſe. La première loi de cette juſteſſe eſt l'union intime des deux individus; union qui exige, de la part du cavalier, une poſition & des actions convenables, & de la part de l'animal, une ſubordination ſans bornes, une obéiſſance prompte & aveugle, du moins autant que les loix de ſa conſtruction ne ſont pas violées.

Comme la conſtruction d'une machine quelconque doit être déterminée ſur l'uſage qu'on veut en faire, de même la poſition de l'homme ſe réglera ſur l'emploi de ſes membres à cheval. Le corps humain eſt deſtiné à donner un mouvement au cheval, en compoſant les forces de différents membres de manière qu'il s'enſuive, de la part de l'homme, une direction fixe, & de la part du cheval, une viteſſe connue; car l'équitation réſulte d'une quantité de puiſſances compoſées enſemble. Ce ſera donc relativement à ce but, que nous poſerons le corps de l'homme ſur le cheval.

Principes de la bonne poſition de l'homme ſur le cheval.

En conſultant les propriétés des deux individus relativement à leurs mouvements & à leurs facultés méchaniques, nous voyons que l'homme ne peut communiquer au cheval un mouvement dont il ſoit le principe juſqu'à un certain point, s'il ne ſe prête à la combinaiſon naturelle des mouvements du cheval; car il doit exiſter dans l'équitation un ordre général qui ſubordonne toutes les parties de l'homme & du cheval à une détermination commune.

L'action de l'homme ſur le cheval paſſe de la circonférence au centre du cheval.

La réaction du cheval ſur l'homme part du centre du cheval, & ſe communique à l'homme à proportion que ſes membres ſont plus près du cheval; car plus on eſt près, & plus la réaction ſe fait ſentir.

La réaction de l'animal commence auſſitôt que le mouvement lui eſt donné, & dans un degré proportionnel à ce mouvement.

L'animal en réagiſſant cherche à reprendre ſa diſpoſition première, puiſqu'il eſt élaſtique; ſi l'homme n'exerce pas une action continue, l'animal ne lui ſera ſubordonné qu'un inſtant, & enſuite il ſe livrera à tous ſes caprices.

Il faut donc que le corps humain ſoit diſpoſé & agiſſe de telle ſorte, que la réaction du cheval ne le dérange pas, & même tende à le diſpoſer à agir dans un ſens déterminé, ou du moins ne détruiſe pas le principe de la poſition; & que le mouvement étant une fois donné, ſe perpétue tant que l'homme le veut, & que les forces de l'animal le permettent; par là il y aura une quantité de mouvements que l'homme & le cheval ſe renverront l'un à l'autre tant que ſubſiſtera le principe de ce mouvement.

La portion de mouvement que l'homme communique au cheval, eſt proportionnelle à la quantité de forces que l'homme emploie: bien entendu que ces forces ſont relatives à l'état de l'animal.

La quantité de mouvements rendue par le cheval, eſt proportionnelle à la cauſe première & à l'élaſticité de l'homme: obſervant que la roideur de l'homme eſt plus ſuſceptible de réaction que le liant & la ſouplesſe.

Tout mouvement qui ne rencontre pas le corps de l'homme n'eſt point répercuté; & la répercuſſion ne ſe fait que dans la direction de la force motrice.

L'homme & le cheval ſeroient bientôt ſéparés, ſi les deux individus ne ſe fixoient à un degré commun de mouvement, la quantité & la qualité de leurs actions faiſant contre-poids l'une à l'autre.

Si le degré de mouvement ne devenoit pas commun, le corps le plus en mouvement s'écarteroit de l'autre, & le ſyſtême n'auroit plus lieu.

L'homme agit ſur l'appui qu'il a ſur le cheval, en raiſon de ſa peſanteur propre; mais cette ſorte d'action peut être augmentée par la direction de cette force.

L'animal doit toujours être en état de recevoir ſans peine & ſans inconvénient le réſultat des forces de l'homme; & il doit obéir ſans être contraint par la violence. C'eſt ce qu'on doit deſirer.

Ce petit nombre de propoſitions nous fait voir les conditions que doit avoir la poſition de l'homme à cheval pour être bonne. Elle doit porter le mouvement primitif au point central du cheval; elle ne doit point être dérangée par la réaction, ſoit que le cheval rue, ſoit qu'il ſe cabre, ou ſe jette de côté; elle doit être, pour ainſi dire, le foyer d'une action continue, & capable de fournir le plus grand principe de mouvement; maintenir ſans ceſſe l'homme en état de réſiſter à l'ébranlement du cheval, & donner à touts les membres de l'homme la plus grande facilité d'agir.

L'homme ne peut porter tout le mouvement poſſible au point central du cheval, s'il n'eſt poſé ſur ce point central; & il ne peut être dit poſé deſſus, ſi la direction de la puiſſance de ſon corps n'eſt un axe d'équilibre du point central de l'animal; il ne peut réſiſter à la réaction du cheval, ſi la ligne de direction de ſon centre de gravité ne rencontre la ligne de direction du centre de gravité du cheval; enfin ils ne peuvent avoir une direction commune, ſi leurs forces ne ſe compoſent de manière que leur réſultante ſoit dirigée vers le but deſiré.

Expliquons ceci, & détaillons nos principes.

Des centres de gravité de l'homme & du cheval, & de leur poſition l'un ſur l'autre.

Le cheval mis en équilibre ſelon les principes que nous expoſerons dans la ſuite, a un centre de gravité où toute ſa peſanteur & toutes ſes forces ſont ſuppoſées réunies. Ce point, invariablement le même, tend à décrire une verticale. C'eſt ſur ce point que l'homme doit ſe placer; c'eſt à ce point que toutes les actions de l'homme doivent aboutir, par la raiſon bien claire que s'il les appli-

Digitized by Google

quoit à un autre point, il ne remueroit qu'une partie du cheval, toutes les forces de l'animal n'étant pas indifféremment dans tous les points de son corps.

Comme tous les corps ont un centre de gravité, l'homme auſſi a le ſien qui, de même que celui du cheval, décrit ou tend à décrire une ligne perpendiculaire.

Ce ſont ces deux lignes qu'il s'agit de poſer l'une ſur l'autre, mais de manière qu'on ne confonde pas la direction du centre de gravité de l'homme, avec la puiſſance de ſon corps; car le corps humain n'agit pas ſeulement par ſon poids bien diſpoſé, mais encore par le travail de ſes muſcles qui excitent des ſenſations dans le cheval. D'un même point on peut tirer pluſieurs rayons; il n'y a que la ſeule perpendiculaire à l'horiſon qui ſoit la direction du centre de gravité. Cette direction doit être invariable dans tous les mouvements de l'homme tant qu'il eſt uni au cheval; mais la puiſſance du corps de l'homme peut varier.

De la puiſſance du corps de l'homme ſur le cheval & de ſa direction.

La puiſſance de l'homme eſt cette propriété de ſon corps par laquelle il détermine le cheval, dont l'action eſt le réſultat des forces de l'homme. Afin de faire connoître plus particulièrement cette puiſſance, cherchons à la compoſer avec la direction du centre de gravité du cheval, pour en former une réſultante.

Deux puiſſances différentes ne peuvent ſe compoſer ſi elles ne forment un angle, en ſorte qu'elles ſoient obliques l'une à l'autre: ſi elles étoient perpendiculaires l'une ſur l'autre, elles ne feroient plus deux puiſſances; ce n'en ſeroit qu'une qui auroit la valeur des deux réunies. Ainſi ſi l'action de l'homme étoit dirigée perpendiculairement ſur le centre de gravité du cheval, celui-ci en recevroit une peſanteur & une inertie plus grande, & on manqueroit le but, qui eſt de donner de la mobilité au cheval. Pour cela il faut que la puiſſance de l'homme décrive une ligne oblique, & forme un angle avec la ligne de direction du centre de gravité du cheval. Quelque oblique que ſoit cette puiſſance de l'homme, la partie inférieure doit rencontrer exactement le centre de gravité du cheval, & cette diſpoſition étant bien obſervée, donne les deux côtés contigus d'un parallélogramme. En conſtruiſant la figure, & en tirant la diagonale des deux angles obtus, on aura la direction du cheval, & on verra qu'elle ne ſauroit être parallèle à l'horiſon, ſi la figure eſt bien conſtruite: alors l'animal n'eſt pas ſur les épaules.

Quantité de la puiſſance du corps de l'homme.

La quantité de la puiſſance du corps de l'homme ne peut être la même ſur touts les chevaux, ni ſur le même cheval dans toutes les circonſtances; car la peſanteur des parties du cheval à enlever devient moindre, à proportion que ſon équilibre eſt bien formé.

Pour avoir une idée préciſe de la force de notre corps ſur le cheval, il eſt à propos d'approcher le flambeau de la méchanique: on connoîtra par-là les détails de cette compoſition de forces.

J'ai comparé le corps humain à un levier du ſecond genre. Le haut du corps ou le tronc, forme un des bras de ce levier; les cuiſſes & les jambes forment l'autre. Le bras ſupérieur de ce levier eſt la puiſſance qui doit agir; l'appui ſe trouve aux trois points qui ſervent de baſe; les cuiſſes & les genoux, qui ſont liés très-intimement au cheval, forment la réſiſtance. J'ai donné ailleurs le détail de ces parties & tout ce qui les concerne.

Plus un bras de levier eſt long, plus il a de forces; plus ſes points ſont éloignés du point d'appui, plus auſſi ils ont de force. Nous prouverons bientôt que l'homme peut augmenter la longueur du bras ſupérieur de ſon levier: il ſuffit de dire à préſent que plus il l'augmente, plus la ligne oblique dont je viens de parler s'éloigne, à ſon extrémité ſupérieure, de la ligne verticale du centre de gravité de l'homme, à laquelle on auroit ajouté une ſublimité. Lorſque cela arrive, l'impulſion donnée au cheval eſt bien plus conſidérable; & on doit bien examiner s'il eſt en état d'y répondre ſans déranger ſon équilibre, & ſans forcer les membres dont les reſſorts ſont le plus comprimés. Moins cet équilibre artificiel coûte à l'animal, moins l'homme a beſoin d'augmenter ſa puiſſance. Mais ſi l'animal éprouve de grands obſtacles à combiner ſon équilibre avec l'homme, il ne faut pas pour cela que le cavalier redouble ſon action; car l'animal, trop contraint, réagiroit avec trop de forces, & même les reſſorts pourroient ſe détruire, de quelque manière que ce ſoit. On voit donc qu'il eſt eſſentiel de modérer la puiſſance du levier & de la proportionner aux forces du cheval; cependant on ne doit pas ceſſer de la faire agir. L'expérience apprendra le degré convenable, qu'on ne peut indiquer par écrit, non plus que tout ce qui eſt ſoumis au tact.

Du Contre-poids.

Plus le centre de gravité de l'homme ſera conſtamment dirigé ſur celui du cheval, plus auſſi la puiſſance du cavalier ſera continue, & plus l'action ſera ſuivie. Mais il ſeroit impoſſible que cela fût, ſi l'homme ne devoit ſon maintien qu'à l'eſpèce d'équilibre que ſon tronc conſerve. Je dis eſpèce d'équilibre, parce qu'il n'exiſte que ſur un cheval ſi ſouple & ſi bien mis, que les plus petits avertiſſements ſuffiſent pour le déterminer; car pour faire agir tout autre cheval, l'homme emploie une partie de ſes forces plus que l'autre, ce qui détruit l'équilibre; en outre l'idée d'équilibre anéantiroit l'action qu'on donne à l'homme ſur le cheval. Cependant je crois qu'à la rigueur on peut

Digitized by Google

admettre le terme d'équilibre quant au poids, mais non quant aux forces, parce que le poids du tronc doit être toujours le même, lorsqu'une fois il eſt bien placé ſur le centre de gravité du cheval; mais les forces varient de quantité: ainſi l'équilibre n'eſt que momentané, & ces momens ſont fixés par la conſervation de l'équilibre de l'animal.

Cependant comme la réaction & la direction du cheval peuvent varier malgré les ſoins de l'homme, ſi le cheval eſt encore ignorant, on s'il a des caprices, il faut chercher un contre-poids qui, comme un balancier, maintienne la ſureté de l'homme, & le mette à l'abri des chûtes. Les cuiſſes nous offrent ce ſecours: elles ont un poids & une force propre, qu'on peut augmenter en variant leur preſſion. L'habitude donne à l'homme la faculté de les faire agir & de les faire contribuer à ſa ſureté. Elles ſervent donc de contre-poids; & la liaiſon qui provient de l'application de leurs muſcles ſur le cheval, maintient l'homme contre les ſecouſſes trop violentes. L'emploi raiſonné & bien approprié de ces deux membres, fixe la baſe du corps humain.

Etudions actuellement ſon méchaniſme; diſpoſons ſes membres conformément à ces principes; & n'oublions jamais les différentes lignes que nous avons indiquées, comme les règles qui doivent nous faire juger de la bonté & de la valeur de notre poſition à cheval.

De la poſition des parties ſolides de l'homme.

Cette théorie une fois bien connue, doit être appliquée le plus exactement poſſible à la poſition du corps humain.

Tout corps animal eſt compoſé de parties ſolides & de parties molles. Les parties ſolides ſont les os; & les parties molles ſont les muſcles, les ligamens, &c. Je ſuppoſe mon lecteur aſſez inſtruit de l'anatomie pour n'avoir pas beſoin qu'on lui donne ici les premiers détails.

Les os ſont tans doute la partie la plus eſſentielle à bien placer, puiſque s'ils le ſont une fois, les parties molles qui les accompagnent ne ſauroient manquer de l'être. Leurs mouvements naturels doivent certainement être employés dans l'équitation, mais avec choix, & relativement à l'exécution la plus conforme à la méchanique. Les muſcles qui les font agir, ſont auſſi aſtreints aux loix de la nature ainſi qu'à celles de l'art qui exige un mélange d'actions convenables à un effet fixe & connu.

Nous diviſons le corps exactement comme les anatomiſtes, afin de conſerver le plus de rapport poſſible avec les ſciences dont nous nous aidons.

Le ſquelette doit être bien connu de l'écuyer, & plutôt par l'étude de la nature que par les livres, qui ſouvent développent mal des idées que l'inſpection des objets rend très-ſenſibles.

Poſition du Tronc. (*Fig.* 8).

L'épine du dos, dans ſon attitude naturelle, ne peut être tellement placée, que chaque vertèbre ait pour baſe toute la ſurface de la vertèbre qui lui eſt unie inférieurement. Comme le total forme une double S, il eſt impoſſible que la ligne de gravité, cette verticale dont nous avons parlé, paſſe par les mêmes points de chaque vertèbre, & même toutes ne ſeront pas touchées par cette ligne. Cependant on doit chercher à en approcher les vertebres lombaires le plus qu'il eſt poſſible. L'extrémité inférieure de cette ligne doit aboutir au coccix; ſon extrémité ſupérieure doit toucher au nez de l'homme. Si on applique une ligne oblique à l'occiput, & qu'on l'amène juſqu'au coccix, on aura la direction de la puiſſance. Le poids de la tête eſt contrebalancé par celui des inteſtins & du ventre.

La baſe la plus large, eſt celle qui rend le plus fixe & le plus ſtable le corps qui s'appuie deſſus. Trois os dans le ſquelette, le coccix & les deux tubéroſités de l'iſchium, ſont les points d'appui du corps humain. La néceſſité de diriger obliquement la puiſſance du corps, nous détermine à peſer un peu plus ſur le coccix; mais il ſe trouve un obſtacle, que l'art & l'habitude doivent ſurmonter: ces trois points d'appui ne ſont pas dans le même plan; le coccix eſt plus haut, & pour certains ſujets il ſeroit très-difficile d'appuyer deſſus. Cependant la nature nous offre un moyen sûr de remédier à cet inconvénient, & à celui de poſer ſur une partie ſi délicate: les muſcles feſſiers doivent lui ſervir de couſſin. La vraie place de ces muſcles eſt dans l'intervalle vuide qui ſe trouveroit entre la ſelle & le coccix, ſi on poſoit ſur les tubéroſités; & comme ces parties pourroient varier par le mouvement muſculaire, on eſt obligé, pour les aſſurer, de faire enſorte que l'appui porte un peu plus ſur les feſſes que ſur les tubéroſités. Cela même ſoulage les parties inférieures du bas ventre, ſi eſſentielles à ménager. D'ailleurs, comme la réaction des hanches pourroit porter le poids vers les oreilles du cheval, cette diſpoſition favoriſe le maintien du corps dans l'attitude la plus propre à conſtruire les forces qui doivent agir ſur le cheval. Par cet expédient auſſi l'épine du dos n'aura qu'une obliquité convenable. La réſultante de ces trois points d'appui, ſera donc elle-même oblique, & le corps humain ſera renfermé dans un parallélogramme dont la diagonale ſera la verticale du centre de gravité du corps humain. (*V. fig.* 9).

Poſition de la Tête & des Epaules.

La tête ne devroit pas avoir d'autre poſition que d'être bien droite ſur les deux épaules, portant bien également ſur l'atlas, enſorte qu'elle fût en état, en ſe redreſſant & en s'enlevant un peu, d'augmenter la puiſſance du levier formé par la colonne vertébrale. Ceux qui exécutent bien ſe permettent quelque négligence là deſſus. Mais il me ſemble qu'il vaut mieux obſerver la grande régle ſans affectation.

Les épaules ſont ſuſpendues derrière la poitrine

Digitized by Google

uniquement par des muſcles, enſorte que leur poſition naturelle eſt d'être baſſes & bien égales. Leur poids ne contribue pas peu à déterminer l'obliquité du haut du corps, & à maintenir les teſtes dans leur véritable poſition. Leur inclinaſion même donne à la ceinture la facilité de ſe pouſſer en avant.

Poſition des Cuiſſes.

La cuiſſe de l'homme eſt compoſée d'un ſeul os nommé fémur, ſuſpendu à la cavité cotiloïde par un ligament court & fort, appellé ligament rond, & par ſes capſules. Cet os donne attache à un nombre conſidérable de muſcles qui le font agir. Le propre poids de l'os devroit le placer; mais cela ne peut s'exécuter qu'après un temps conſidérable de pratique, lorſque les actions convenables à l'art ne coûtent plus aucune peine. La groſſeur & la forme de pluſieurs muſcles s'oppoſent à la poſition des cuiſſes, ainſi que l'emploi ſouvent mal ordonné de ces muſcles.

Les deux fémurs ſont placés obliquement l'un vers l'autre, enſorte qu'ils ſont plus écartés par en haut que par en bas, & forment ainſi une eſpèce de trapèze. Ce ſont ces deux os qui embraſſent le cheval.

Si la nature ſeule dirigeoit la poſition des cuiſſes, il arriveroit qu'elles tendroient à ſe ſerrer ou à s'ouvrir exceſſivement. Ces deux inconvénients ſont également à éviter. Dans le premier cas l'extrémité inférieure des cuiſſes ſeroit ſeule unie au cheval, & le mouvement qu'elle en recevroit la feroit remonter & déplaceroit ſans ceſſe la ceinture: il en réſulteroit l'effet d'un corps rond & gliſſant, preſſé obliquement par deux autres; le cheval s'échapperoit, & les deux individus ſeroient déſunis. Dans le ſecond cas, l'ouverture dans laquelle le cheval doit ſe placer, deviendroit trop grande: alors l'extrémité inférieure des cuiſſes ne toucheroit que très-peu; le cheval ne recevroit plus d'action ſuivie, parce que le corps de l'homme ſeroit incertain, & comme ſur un pivot. Il faut donc, pour tirer parti de ces membres, augmenter l'eſpace qui ſe trouve entre les genoux, en les tournant en dedans & en ne forçant pas le mouvement d'adduction des cuiſſes: par-là, le grand trocanter reviendra un peu plus en devant; le cheval pourra ſe loger aiſément; & ſi on abandonne à leur propre poids les cuiſſes ainſi tournées, on les aura ſurement à la poſition la plus convenable à l'art.

Quelquefois les deux cuiſſes n'ont pas la même facilité à ſe tourner; il faudra que le travail ſupplée à ce que la nature refuſe; & on parviendra enfin à appliquer ſur la ſelle la partie de la cuiſſe qui préſente le plus de muſcles: c'eſt ce qu'on appelle *cuiſſe tournée ſur ſon plat*. L'habitude bien dirigée procure une ſorte de diſlocation, qui eſt néceſſaire, mais à laquelle on ne doit arriver que lentement.

Des Genoux, des Jambes & des Pieds.

Les genoux ſeront étendus, enſorte que les muſcles employés à l'articulation aient le moins d'action poſſible. Si on étoit ſans ceſſe obligé à les faire agir, cela occaſionneroit une varieté d'opérations & de forces qui brouilleroient le cheval, & rendroient l'exécution confuſe. Le genou étant trop plié, éteroit à l'action de l'homme la faculté de s'étendre le plus loin poſſible ſur le corps du cheval, & de trouver ainſi le plus grand nombre de points de contact, ce qui contrediroit un des premiers principes de poſition. De plus, il ſeroit à craindre que la contraction de ces muſcles ne donnât de la dureté à la cuiſſe, & ne la rendit plus ſuſceptible de réaction: car devenant plus élaſtique, elle ſeroit plus portée à ſe détacher du corps de l'animal par le mouvement. On eſt au contraire obligé, par le relâchement raiſonnable des muſcles, de rompre l'action du cheval: oppoſez un corps mou à l'action d'un corps dur, le mouvement de ce dernier ſe perdra pour lui.

La jambe doit ſuivre la poſition que lui indique la cuiſſe, en tournant avec elle & en ſe laiſſant tomber par ſon propre poids. Si la cuiſſe eſt habituée à conſerver la meilleure poſition poſſible, la jambe le ſera auſſi; car ſes muſcles formant preſque toute la cuiſſe, auront acquis le degré de contraction néceſſaire pour cela.

Les muſcles qui compoſent la jambe, ſont mouvoir les pieds: ils doivent être fort relâchés, enſorte que ceux-ci n'aient d'autre poſition que celle que la nature leur donne, en obſervant cependant qu'ils ſoient aſſurés & ne remuent pas ſans ceſſe. Le travail bien dirigé donne une poſition ſymétrique aux membres: ſi on travaille ſans étriers, la pointe du pied baiſſe un peu; mais avec des étriers le talon doit être un peu plus bas, & les doigts poſer ſur les grilles.

Propriétés de la poſition des Cuiſſes.

L'homme qui a acquis une poſition telle que nous venons de la décrire, a ſans doute de la tenue, de la liaiſon, de l'étendue, & de l'enveloppe, car il tient ſur l'animal autant qu'il le peut; & il y eſt lié par le plus de points de contact poſſibles: ſes membres ſont dans un beau déploiement; & il ſemble qu'il eſt maître de toutes les parties de ſon cheval. C'eſt là l'objet qu'on ſe propoſe dans la poſition des cuiſſes.

Lorſque l'homme aura tiré parti de ſon corps & de ſa taille, au point d'avoir acquis ces propriétés, ſans doute il aura diſpoſé ſes membres d'une manière convenable pour exécuter; & il ſera bien près d'opérer, & de pénétrer dans les fineſſes de cet art: mais c'eſt le fruit d'un grand nombre d'années.

Poſition du Bras & de la Main.

La main eſt deſtinée à faire agir les rênes. Et

Digitized by Google

comme le premier effet des rênes eſt de donner la poſition à la tête du cheval & de l'y maintenir, on eſt obligé de la placer dans l'endroit où elle eſt à portée de tout contenir.

Lorſqu'on connoîtra bien le méchaniſme du mors & ſes opérations, ainſi que la bonne attitude du cheval, on choiſira aiſément la place qui convient à la main. La réſultante des opérations du mors eſt formée par les deux rênes, & les deux rênes réunies donnent un angle dont le ſommet doit néceſſairement partager le cheval. Il eſt donc viſible que pour diſpoſer ainſi cet angle, la main doit être placée, dans la direction qu'aura le ſommet de l'angle des deux rênes. C'eſt la poſition la plus certaine, parce que l'animal variant d'attitudes, & ſon corps s'arrangeant différemment autour de ſon centre de gravité, on ne peut fixer toutes les variations que la main doit éprouver. Je conviens que ſi le cheval eſt bien droit & bien ajuſté, & qu'il travaille ſur le droit, je conviens, dis-je, qu'alors la main doit être bien vis-à-vis du point milieu de l'intervalle des oreilles, du col & des épaules du cheval; & que ce point doit répondre à la ligne blanche du nombril de l'homme. Sa main ſera placée ainſi devant lui; plus haute, ſi l'animal baiſſe la tête; & plus baſſe, ſi l'animal eſt relevé dans ſon encolure.

Les doigts de la main ſeront placés ſur une ligne perpendiculaire, par la raiſon que, dans cette attitude, moins de muſcles ſeront employés, & qu'il y aura moins de forces en action. On ne peut néanmoins donner ceci comme une règle inviolable: il eſt des occaſions où on fait agir plus fortement la rêne de dehors; alors on tourne un peu le poignet, enſorte que les ongles ſoient en haut: dans d'autres inſtants on porte un peu la main en dehors pour élargir le cheval. Si on ſe ſouvient toujours que la direction des épaules & du col du cheval ſuit la réſultante des rênes, on pourra ne jamais donner à la main une fauſſe poſition.

L'avant-bras doit être plié ſur le bras, & ſoutenir la main de manière que celle-ci ne ſoit jamais tombante. Le poignet ne doit pas s'arrondir; car pour cet effet il faut faire agir des muſcles, & cela eſt inutile pour la poſition de la main. Le bras, ſuſpendu dans la cavité glenoïde de l'omoplate, tombera de ſon propre poids dans l'endroit où ce poids même le placera.

Tels ſont les principes les plus vrais de la poſition. Plus on connoîtra l'utilité, l'uſage, la conſtruction & les mouvements des membres de l'homme, plus on ſera convaincu que c'eſt d'après la nature bien connue, que nous ſommes obligés de nous conduire. Le principal but qu'on ſe propoſe, eſt de mettre chaque membre dans l'attitude la moins pénible, & d'où il ſoit facile de le porter le plus promptement où le beſoin l'exige.

Les membres étant placés, il faut les faire agir.

Des Mouvements, en général.

Le mouvement d'un membre ſain & bien conſtitué, eſt, ſans aucun doute, ſi unis à la volonté de l'homme: mais ce mouvement ne peut être bien réglé & bien appliqué, s'il n'eſt bien connu. Il s'enſuit que l'homme a beſoin d'étudier la nature de ſes actions, afin de ne pas les confondre.

Dans le corps humain, certaines parties reçoivent le mouvement, d'autres le donnent: les os ſont mus par les muſcles. Ce n'eſt que par l'union de ces deux parties, que le mouvement exiſte. Dans une machine bien compoſée, ſi les pièces ne ſont d'accord, on ne peut s'aſſurer d'un bon effet.

Il eſt donc important de connoître les os, relativement à leurs mouvements, & les muſcles relativement à leur propriété de mouvoir les os.

Des Os, relativement à leurs mouvements.

La forme, la conſtruction & l'attache de chaque os ſont telles, qu'ils peuvent aiſément & ſans aucun inconvénient ſe mouvoir dans certains ſens, & qu'ils ont une répugnance à ſe prêter aux actions contraires, répugnance qu'on ne ſauroit vaincre ſans détruire leur organiſation.

Le changement de poſition des os, cet état par lequel ils ſortent du repos, ſe fait par flexion ou par révolution. La flexion convient aux parties compoſées d'un nombre d'os reunis, comme la colonne vertébrale. La révolution eſt le mouvement propre d'un os long, obligé pour ſe mouvoir de prendre un appui fixe.

Les os qui ſont deſtinés à ſe mouvoir les uns ſur les autres, ſont unis de deux manières. La première eſt telle qu'une extrémité ſphérique a ſon attache au fond d'une cavité par le moyen d'un fort ligament. Dans la ſeconde articulation, les deux os ſe collent l'un ſur l'autre, de manière qu'ils ſe ſervent mutuellement de baſe.

On obſervera avec attention le centre du mouvement de l'os, & la ligne que décrit ce mouvement.

Le centre du mouvement des os de la première articulation, eſt ſans doute un point fixe qui permet à l'os mobile toutes ſortes de mouvements circulaires ou de rotation. Dans le ſecond genre au contraire, comme les deux os ſe touchent dans une très-grande quantité de points, il eſt difficile de fixer celui qui eſt le centre & comme l'appui de la révolution.

Nous devons diviſer les révolutions des os en ſimples & compoſées, en particulières & en communes. Les ſimples ou les particulières ſont celles où un os ſeul, où bien une partie du membre, agit indépendamment de l'autre: les doigts de la main, le poignet, ont des mouvements ſimples & particuliers. L'avant-bras a un mouvement compoſé & commun, parce qu'il entraîne avec lui la main.

Les os ſeuls dont l'attache eſt au fond d'une cavité, ont tous leurs mouvements propres, tandis que les autres peuvent avoir un mouvement com-

Digitized by Google

mun, ſans qu'ils faſſent autre choſe que de ſuivre le mouvement propre de l'os ſupérieur. Dans le premier cas le mouvement peut décrire des cercles dans tous les ſens. Dans le ſecond, ce ne ſont que des portions de cercles, & cela dans un ſeul ſens. Il eſt vrai que par la diſpoſition du mouvement de l'os ſupérieur, les os inférieurs peuvent décrire auſſi toutes ſortes de figures. C'eſt ce mélange ſi admirable qui produit tous les arts & toutes les actions qui les compoſent.

Plus il y a d'os employés dans le ſens du mouvement de l'os ſupérieur, plus le mouvement eſt grand, & plus ſa direction s'éloigne du point d'appui. La force motrice eſt grande à proportion de l'étendue du mouvement; & l'os ſupérieur, avec un très-petit mouvement, peut décrire une grande figure ſi tous les os inférieurs ſuivent ſon mouvement. Lorſque tous les os, outre leurs mouvements communs, peuvent en prendre de particuliers, c'eſt alors que la révolution eſt très-compoſée, & elle eſt ſouvent néceſſaire pour opérer. Par le mouvement commun on tranſporte l'extrémité du membre dans l'endroit où il doit agir, & alors cette extrémité fait ſon action particulière.

Quoi qu'il en ſoit, on doit conſidérer les os comme de vrais leviers qu'il s'agit de faire mouvoir; ils ont leur appui, leur puiſſance & leur réſiſtance. Leur appui eſt le point ſur lequel ils font leur mouvement, la puiſſance eſt le muſcle qui les fait agir; & la réſiſtance eſt le poids de l'os auquel on a ajouté un autre poids à ſoulever.

C'eſt d'après cette aſſertion qu'il faudra par la ſuite examiner avec ſoin toutes les forces motrices qui font agir les os, & leur font faire cette révolution dont nous parlons ici.

Des Muſcles, relativement à leur propriété de mouvoir les os.

Le muſcle eſt l'organe par le moyen duquel l'ame communique le mouvement aux différents os à mouvoir. Il n'eſt que le moyen & non le principe, puiſque ſans les nerfs il ſeroit inſenſible.

Le muſcle eſt compoſé de fibres charnues qui forment ſon milieu, & de fibres tendineuſes qui forment les extrémités. Il y a des muſcles de toutes ſortes de formes & de toutes ſortes de longueurs & d'épaiſſeurs. Ils ſont élaſtiques, parce que, comprimés une fois, ils tendent à reprendre leur place; ſuſceptibles de contraction, parce que le raccourciſſement eſt l'action volontaire de la partie charnue; ils ont auſſi l'action tonique qui participe aux deux mouvements, & qui eſt produite par des cauſes étrangères aux muſcles.

On conſidérera le muſcle comme un levier: il a un appui, une puiſſance & une réſiſtance; & chacun des bras de ce levier eſt fort, proportionnellement à la diſtance de ſon extrémité au point d'appui.

La force du muſcle eſt en raiſon de la groſſeur & de la quantité de ſes fibres.

La direction de la puiſſance des muſcles dépend de la poſition du muſcle & de la direction de ſes fibres; enſorte que ſi elles ſe trouvoient dirigées en ſens différents, la réſultante de leur direction ſeroit la ſomme totale de leur puiſſance. Les muſcles droits ont leurs fibres parallèles, ainſi que leur réſultante. Les muſcles rhomboïdaux, dont les fibres ſont obliquement diſpoſées, font leur effort obliquement. Les muſcles penniformes, dont les fibres ſont obliques & forment un angle à leur réunion, ont pour réſultante la diagonale qu'on pourroit conſtruire ſur cet angle.

Le muſcle peut ſe contracter en tout ou en partie avec plus ou moins de viteſſe.

Pour faire agir quelque partie, ou la maintenir dans une ſituation déterminée, tous les muſcles qui peuvent la mouvoir ſont employés; c'eſt ce qui les fait diſtinguer en moteurs principaux, modérateurs ou antagoniſtes, & directeurs. Selon que ces muſcles agiſſent plus ou moins, ils contribuent plus ou moins à la qualité de l'action: dans les mouvements compoſés, ils agiſſent ou dominent les uns après les autres.

Plus il y a de muſcles qui meuvent une partie, & plus ces muſcles ſont contractés avec force, plus le mouvement eſt violent. L'homme peut le varier à l'infini, ſoit en relâchant ceux qui ſont bandés, ſoit en bandant ceux qui ſont relâchés.

Lorſque le membre eſt porté à une place, ou dans une attitude, il y reſte, ſi les antagoniſtes reſpectifs ſe maintiennent au même degré de contraction; il eſt déplacé, ſi le degré de contraction varie.

Le muſcle, avec peu d'effort, fait ſouvent un grand effet; & ſouvent avec un grand effort, il ne produit rien. En ſe contractant, le muſcle ſe durcit, & il eſt capable pour lors de communiquer beaucoup de mouvements.

Si l'attache d'un muſcle étoit au centre du mouvement d'un os, jamais cet os ne pourroit être mu.

Si la direction de la puiſſance d'un muſcle étoit parallèle à l'os à mouvoir, jamais l'os ne ſeroit mu, parce qu'il ſeroit tiré contre ſon appui: mais comme elle eſt oblique ſur le centre, il y a du mouvement.

Quand les fléchiſſeurs agiſſent, ils ſont lâches, quoique contractés, parce qu'ils ſont ſitués dans la partie interne de l'angle de la flexion.

Les extenſeurs au contraire ſont étendus.

Les fléchiſſeurs tirent l'os contre ſon appui; mais la puiſſance du muſcle eſt bien ſupérieure à la réſiſtance.

Lorſqu'une articulation eſt fléchie, les os ont un poids réel, & ce poids à ſoulever oblige les muſcles fléchiſſeurs à un grand emploi de forces.

Le muſcle fléchiſſeur a moins de force à proportion que l'angle de l'articulation eſt obtus.

Ceux qui ſeront jaloux d'opérer en équitation avec connoiſſance de cauſe, ſeront obligés de ſe ſouvenir de toutes ces généraliſés ſur les muſcles, pour les appliquer au beſoin; & même on ſera bien de s'inſtruire plus à fond de l'anatomie, &

Digitized by Google

d'y joindre la méchanique. Sans ces secours, l'expérience eſt tardive; avec eux, on découvre tous les jours de nouvelles applications à faire, & on acquiert une plus grande juſteſſe d'opération.

Des mouvements en particulier, relativement à l'équitation.

Nous appellons mouvements généraux, ceux que les membres exécutent pour toutes ſortes d'uſages; & mouvements particuliers à l'équitation, ceux qui conviennent à notre art, & qui doivent être choiſis & étudiés.

Mouvements de la tête.

La tête fait un mouvement particulier:

En arrière ſur la première vertèbre, par le moyen des muſcles grands & petits droits poſtérieurs, & obliques ſupérieurs.

En devant ſur la première vertèbre, par les grands & petits droits antérieurs, & les deux tranſverſaux antérieurs.

De rotation avec la première vertèbre, par le moyen des obliques inférieurs.

Le premier mouvement a lieu en équitation, lorſque le corps étant d'ailleurs bien placé, la tête eſt un peu baiſſe, & qu'on la relève. Le ſecond, lorſque par négligence ou inattention on la laiſſe aller en avant. Enfin le troiſième, lorſqu'on fait un petit mouvement pour regarder de droite & de gauche.

Pour que la tête ſoit bien diſpoſée & conſtamment en place, on doit faire agir tous les muſcles, mais dans un degré peu conſidérable, & ſeulement pour que la tête ne vacille point, ce qui eſt très-déſagréable à voir.

Mouvements du cou.

L'attitude naturelle des vertèbres du cou eſt fort oblique en devant, & courbée de manière que la convexité eſt en devant.

Le cou ainſi diſpoſé, ſe baiſſe en devant par le moyen du ſcalène, des longs du cou & des maſtoïdiens.

Le cou ſe redreſſe par les deux épineux, les deux tranſverſaux, le complexus & le ſplenius.

Obſervez que le ſplenius & le complexus ſont antagoniſtes avec les maſtoïdiens; qu'ils ſont congénères pour le ſoutien de la tête, & que dans les rotations ils agiſſent en raiſon inverſe.

Le cou ſe porte de côté par les inter-épineux & les demi-épineux.

Obſervez que tous les muſcles ſe réuniſſent pour tenir le cou droit; que dans un degré convenable, le cou n'eſt pas roide, mais que c'eſt leur contraction forcée qui le roidit; ſi les muſcles d'un ſeul côté agiſſent, le cou ſe porte de côté.

Dans l'équitation, on doit autant qu'on peut, faire agir tous les muſcles du cou; mais les extenſeurs agiſſent le plus lorſqu'on ſe grandit du haut du corps, & qu'on veut augmenter ſa puiſſance ſur le cheval, & fixer ſa poſition. En portant le cou un peu en arrière, on allonge tout le dos, & on enlève toutes les vertèbres inférieures. Ainſi cette action eſt très-importante.

On doit, autant qu'il eſt poſſible, adopter l'attitude du cou & de la tête dans laquelle les muſcles agiſſent également, ſur-tout ſur le droit, parce que la réſultante de leurs efforts peut alors être dans la direction du centre de gravité du cheval.

Mouvement des vertèbres du dos, & de celles des lombes.

L'épine du dos peut aiſément ſe courber en devant, parce que les vertèbres n'ont en dedans aucune apophyſe qui puiſſe arrêter leur flexion; les côtes & le ſternum modèrent cette flexion dans le haut. L'épine du dos ſe fléchit auſſi à droite & à gauche par le côté. Elle ſe redreſſe & ſe porte un peu en arrière, mais ce mouvement eſt modéré par les apophyſes épineuſes.

Le mouvement de rotation a lieu ſeulement dans les lombes.

Ces actions ſont exécutées par les lombaires & longs dorſaux. S'ils ſe relâchent, la colonne vertébrale ſe courbe en devant; s'ils ſe bandent, elle ſe ſoutient. Le plus ou le moins d'action de ces muſcles occaſionne la roideur dans le rein. Les épineux, les tranſverſaux, maintiennent, modèrent, aident les mouvements d'extenſion & d'inflexion latérale; les demi-épineux fortifient, aident l'action des autres muſcles. Ce que nous avons dit du ſplenius, du complexus & des maſtoïdiens, a lieu ici pour le petit mouvement de rotation des vertèbres lombaires. Le quarré des lombes & le petit pſoas, ont les mêmes fonctions, & de plus ils empêchent un trop grand renverſement en arrière. On obſervera que les muſcles droits du ventre facilitent la flexion en devant, & que les obliques facilitent celle de côté.

Si l'homme connoiſſoit aſſez les propriétés de ſon corps à cheval, & ſi ce corps étoit aſſez ſouple, on n'auroit pas beſoin de la prem ère flexion en devant; mais on peut s'en ſervir avec fruit lorſque l'élève a le défaut de trop creuſer les reins, ou qu'il les a roides. Comme il eſt obligé de relâcher les muſcles qui font faire cette action, inſenſiblement il perd l'habitude de les mettre dans une ſorte contraction; alors on procède à d'autres opérations.

L'homme au contraire qui a de la molleſſe dans les reins, eſt obligé d'être dans une extenſion étudiée pour fortifier ces muſcles & leur donner du ton. Ce mouvement même eſt néceſſaire lorſque l'homme eſt obligé de ſe grandir: par-là il augmente de beaucoup la longueur du levier, & il a une puiſſance plus grande ſur le cheval.

Le renverſement en arrière eſt quelquefois utile s'il eſt modéré; il facilite le grandiſſement. Il eſt eſſentiel à ceux dont les feſſes ſont très-charnues, juſqu'à ce qu'ils ſoient parvenus à les loger à leur place

Digitized by Google

place & à les enfoncer. On observera que ce renversement doit partir du bas des lombes, & que les vertèbres supérieures doivent accompagner cet acte progressivement.

L'inflexion latérale a aussi son utilité. Lorsque l'homme travaille un cheval de côté, il ne doit pas quitter le centre de gravité du cheval ; & comme ce centre va un peu en dehors, si l'homme se tenoit droit, il seroit difficile qu'il ne suivit pas la réaction du cheval, qui est dans une direction un peu oblique. Pour maintenir l'équilibre dans ce système de force, l'homme, en jettant son assiette sur le point central, c'est-à-dire, alors un peu en dehors, porte le haut du corps en dedans, par le moyen de l'inflexion de côté de la colonne vertébrale.

J'ai observé que nous avons plus de facilité à faire cette inflexion à droite qu'à gauche. J'ai pensé longtemps que l'éducation en étoit la seule cause : mais l'étude de l'anatomie m'a fait observer qu'elle pourroit dépendre aussi de l'organisation particulière des muscles qui sont plus forts de ce côté, à raison de ce que les vaisseaux qui s'y portent ont manifestement plus de calibre.

La rotation est également d'une grande utilité, parce que l'animal étant toujours sur des portions de cercle, il est nécessairement un peu arrondi ; & afin que l'homme & le cheval soient d'accord, ils doivent être disposés sur le même rayon de cercle. Ce mouvement doit se faire à partir du bas des reins ; & il se trouve alors que la résultante de l'effort des muscles qui le produisent, est dans la même direction que le centre de gravité du cheval.

Observations sur les mouvements des vertèbres.

La direction du cheval, comme on le sait, étant le résultat de nos actions sur lui, on conçoit qu'il doit y avoir un grand accord entre la direction de nos forces & la disposition où l'animal se trouve alors ; sans cela tout iroit à contre sens, & la réaction seroit considérable.

Ce n'est que par la tendance au même but qu'on réussira à maintenir l'harmonie. Si le cheval suit la même direction, la peine sera moins grande ; mais si elle change continuellement, on sera dans la nécessité de vaincre la résultante de sa puissance, afin d'accorder le cheval, & de ne pas se séparer de lui. C'est à quoi servent ces mouvements obliques dans lesquels il n'y a que les muscles d'un côté qui agissent.

Mouvements des cuisses.

Les mouvements propres des cuisses, sont la flexion, l'extension, l'adduction, l'abduction & la rotation.

La flexion se fait par le psoas, le pectinée, l'iliaque, & quelquefois par le couturier.

L'extension est produite par le grand fessier, la longue portion du biceps, le demi-nerveux & le demi-rendineux.

Equitation, Escrime & Danse.

L'adduction s'opère par les trois triceps.

L'abduction se fait par une partie du grand fessier, du moyen fessier & du petit fessier.

La rotation est opérée par les jumeaux, les obturateurs interne & externe, le fascialata & le couturier.

Les muscles adducteurs & abducteurs contribuent aussi à la rotation, de manière que ce mouvement est produit par l'action consécutive de tous ces muscles. On remarquera que le fascialata n'a d'autre fonction que de tourner la cuisse de devant en dedans, tandis que les jumeaux, l'obturateur interne & l'externe font l'action contraire, & que le couturier leur est congenère.

Tous ces mouvements sont d'une grande nécessité dans l'équitation.

La flexion a lieu jusqu'à un certain degré, puisque le genou est plus en avant que dans la situation de l'homme qui est debout.

L'extension se fait lorsque l'homme bien assis & bien placé étend ses cuisses & ses jambes de manière à donner de la chasse au cheval, ce qui arrive infailliblement si l'extension se fait par degrés, moëlleusement & sans absorber l'action des autres muscles des cuisses. Par cette extension tous les muscles longs de la cuisse prennent une dureté un peu plus grande, & sont en état de communiquer au cheval un plus grand degré de vîtesse.

Cette action est très savante ; mais il est à craindre qu'en la faisant on ne déplace la cuisse : alors elle est plus nuisible qu'utile ; les triceps n'agissant plus, la communication du mouvement de l'homme au cheval est interrompue.

L'adduction est proprement l'action des cuisses la plus convenable à l'équitation ; mais elle sera modérée, afin de donner l'intervalle nécessaire à la partie du cheval qui doit être logée entre les cuisses du cavalier. Cet espace seroit diminué, si l'action étoit tellement forte, qu'il n'y eût que l'extrémité inférieure des cuisses qui portât ; ce qui arriveroit infailliblement si on les laissoit dans leur direction naturelle, puisque, comme on l'a déja dit, les os des cuisses sont placés obliquement l'un vers l'autre, & que leur distance est plus petite en bas qu'en haut. Le degré convenable de l'adduction est donc celui où toutes les parties possibles du périnée & des cuisses touchent le cheval, & lui sont bien unies.

Le mouvement d'abduction, nécessaire dans l'instant où on enfourche le cheval, peut modérer l'action précédente ; mais il est vicieux lorsqu'il est assez considérable pour éloigner les deux cuisses du corps du cheval : on sent assez tous les inconvénients qui peuvent en résulter. On l'emploie quelquefois pour faire voir la justesse d'un cheval ; mais cela ne doit durer que quelques instants.

Le mouvement de rotation de devant en dedans est bien plus essentiel ; c'est celui qui tourne la cuisse & qui, en termes de manège, la met sur son plat, en sorte que les triceps soient placés &

Digitized by Google

appliqués dans tous leurs points sur le corps de l'animal. C'est une des actions les plus propres à bien placer la cuisse, mais elle est fatigante, si l'attache & la disposition des cuisses ne lui sont pas favorables. Ce mouvement doit aussi être fort étudié, & on ne doit jamais faire agir les parties basses du corps, sans faire précéder l'action par cette demi-rotation. Celle de devant en dehors est au contraire pernicieuse, parce qu'elle éloigne une partie de la cuisse, & qu'elle rétrécit l'espace où doit se placer le cheval, en obligeant les deux grands trocanters à se porter en arrière. Autant la première est bonne à pratiquer, autant celle-ci doit-elle être évitée avec soin. Il s'ensuit que les muscles qui la forment doivent être relâchés : les principaux sont les moyens & petits fessiers. La raison de la réaction, qui seroit trop grande & trop sensible s'ils étoient durs, oblige de les mollir en faisant cesser leur action.

Mouvements des jambes.

La jambe a trois mouvements particuliers, l'extension, la flexion & la rotation. S'il en est quelque autre plus petit & plus caché, comme le pensent de célèbres anatomistes, ils ne sont d'aucune utilité pour nous.

L'extension est produite par les vastes interne & externe, le crural & le droit antérieur.

La flexion s'opère par le couturier, le grêle interne, le demi-membraneux, le demi-nerveux, le biceps. On doit observer que ces muscles, qui sont fléchisseurs de la jambe, sont extenseurs de la cuisse sur le bassin, excepté le couturier, parce qu'ils embrassent deux articulations, l'une extérieurement & l'autre intérieurement. Il n'est donc pas contre nature de porter la cuisse en arrière. Mais cela a des bornes, comme nous le prouverons par la suite.

La rotation ne peut se faire qu'après que la jambe est fléchie, & point du tout dans son état d'extension. Le biceps, par sa portion courte, produit la rotation de devant en dehors, & le poplitée la tourne de devant en dedans.

La flexion de la jambe est le mouvement le plus ordinaire qu'elle ait dans l'équitation. Soit qu'on en aide le cheval, soit qu'on la laisse tomber naturellement, la jambe a toujours un degré d'inflexion plus ou moins marqué ; mais elle n'est jamais dans un état d'extension.

L'extension sert cependant quelquefois pour s'allonger & se raffermir ; mais cette action n'est que momentanée ; elle n'auroit ni grace ni utilité si elle étoit habituelle.

La rotation de devant en dehors est très-contraire à la grace & à l'exécution, parce qu'elle maintient la jambe dans une flexion qui ôte l'enveloppe & l'étendue des parties basses du cavalier, & qu'elle laisse tous les muscles comme repliés sur eux-mêmes & sans aucune action. C'est anéantir le travail des jambes, que de se permettre ce mouvement.

La rotation de devant en dedans seroit plus pardonnable ; mais comme elle ne peut se faire sans une véritable flexion de la jambe, on doit également l'éviter. Cependant il est des constructions où la rotation de devant en dehors est si grande & si habituelle, qu'on est obligé d'y remédier par l'acte opposé. Mais, excepté ce cas, on doit relâcher les muscles rotateurs de la jambe & anéantir leur puissance.

La jambe, pour se bien placer, suivra les rotations de la cuisse & y participera.

Mouvements du pied.

Le pied a un mouvement de flexion sur la jambe, d'extension & de flexion latérale de dehors en dedans, ainsi que du dedans en dehors.

Le jambier antérieur & le péronier, font la flexion sur l'os de la jambe. L'extension est produite par les grands jumeaux, le soléaire, le plantaire, le jambier postérieur, & le péronier postérieur. Le jambier postérieur opère le mouvement oblique du pied étendu en dedans, comme le péronier postérieur occasionne par son action la flexion oblique de dedans en dehors.

Pour l'ordinaire on n'a pas besoin de ces mouvements dans l'équitation ; le pied n'y a que peu d'influence. Cependant il est des cas où ils sont utiles : quelquefois on donne une tension égale aux muscles qui meuvent le pied ; le talon baisse un peu, & le bout du pied se relève ; cela facilite la pression de la jambe & donne de la chasse. Les mouvements de rotation ne sont pas en usage de dedans en dehors ; quelquefois de dehors en dedans, pour placer la pointe du pied ; mais ceci n'a lieu que pour rectifier la construction de cette partie. Le mieux est, si la conformation le permet, de laisser le pied dans la position qui gêne le moins.

Nous ne parlons point ici des mouvements sourds des petits os du tarse & du métatarse : ils n'ont aucune fonction à remplir dans l'équitation.

Mouvements de l'épaule.

L'épaule se meut en devant, en arrière, en haut & en bas. Le trapèze fait hausser la sommité de l'épaule, aussi-bien que l'angulaire ; le dentelé l'élève & la porte en devant ; le rhomboïde la tire en arrière ; le petit pectoral la baisse.

Il faut observer dans tous ces mouvements, qu'on ne peut porter l'épaule en devant sans élever l'acromion, ni la porter en arrière sans le baisser. Ainsi on doit en conclure que le premier de ces mouvements est contraire aux règles de l'équitation & inutile ; contraire, parce qu'il emploie des muscles mal-à-propos, & qu'il gêne les mouvements du bras ; inutile, parce que l'action de ces muscles n'a qu'une influence indirecte sur l'animal. Les motifs qui me font désapprouver cette action, me font admettre celle qui lui est opposée, par la raison des contraires. Il y a cependant des excep-

Digitized by Google

tions à la règle : quelques perſonnes ont les bras ſi courts, que leur main ne peut parvenir au point où elle doit être placée pour opérer juſte. Dans ce cas on pourra violer la loi générale.

Remarquez que l'omoplate donnant l'appui au bras, le moindre mouvement auquel elle participera, peut donner bien de l'étendue à celui de toute ce membre. Il eſt quelquefois expédient de l'employer.

Mouvements du bras.

Le bras s'élève, s'abaiſſe, ſe porte en avant, en arrière, ſe rapproche du corps, & a un mouvement de circonduction.

Le bras ſe lève par le deltoïde & le ſus-épineux, il s'abaiſſe par le grand dorſal & le grand rond. Il eſt porté en avant par le coracobrachial, le grand pectoral & le ſous-ſcapulaire ; & en arrière, par le ſous épineux & le petit rond. Il ſe rapproche par le grand pectoral. L'action ſucceſſive de touts ces muſcles produit la circonduction.

On doit obſerver que touts ces muſcles ont des fonctions très-multipliées, & ſelon que le bras eſt placé & diſpoſé : car alors ils agiſſent de concert, & l'attitude les fait agir avec plus ou moins de liberté.

Le bras s'abaiſſe par ſon propre poids, ſi les muſcles releveurs ſont relâchés. Mais comme le levier qu'il forme avec les autres os qui lui ſont attachés eſt très-long, il faut un grand effort pour le lever. Auſſi le deltoïde eſt-il très-puiſſant. Nous n'entreprenons pas de détailler toutes les actions poſſibles de ces muſcles, il ſuffit pour nous de connoître leur principale fonction.

Touts les mouvements décrits plus haut ſe pratiquent dans l'équitation. L'élévation du bras eſt celui qui eſt le plus borné. L'abaiſſement a ſouvent lieu, par exemple, lorſque le cheval eſt bien mis, & que la main eſt placée, le bras tombe de lui-même. Le port en avant s'emploie dans le reporter de main. Le port en arrière ſe pratique en petit toutes les fois que l'homme porte les épaules en arrière, & qu'il élargit la rêne de dedans ou celle de dehors.

Ces mouvements ſont très-bons ; & par la ſuite on aura lieu de voir combien il eſt à propos de s'en ſervir pour tranſporter les forces agiſſantes de la main.

Mouvement de l'avant-bras.

L'avant-bras ſe fléchit & s'étend. Le biceps & le brachial procurent le premier mouvement : les quarre anconés produiſent l'autre.

On ne peut pas ignorer que ces deux actions ſont fréquentes dans l'équitation. L'avant-bras dont la main tient la bride eſt toujours fléchi ; l'autre s'étend pour travailler la rêne de dedans.

Outre ces mouvements communs, l'avant bras étant compoſé de deux os différemment articulés, il a encore la pronation, la ſupination, & une attitude de moyenne entre ces deux, dans laquelle les doigts ſont placés bien perpendiculairement les uns ſur les autres.

La pronation eſt l'attitude dans laquelle la paume de la main eſt tournée en dedans, & regarde la terre. La ſupination eſt l'action oppoſée : pour l'exécuter, la paume de la main eſt tournée vers le ciel & en dehors.

Le pronateur rond & le pronateur quarré, ſont congénères pour effectuer la pronation ; comme les ſupinateurs longs & courts ſont congénères pour la ſupination.

On a très-ſouvent beſoin de la pronation pour écarter une rêne. Ce mouvement éloigne un peu la rêne du cou du cheval, & donne une direction plus oblique à la puiſſance de la rêne. La ſupination ne s'opère guère en total ; mais on s'en ſert en partie pour ſentir un peu plus la rêne de dehors & la reporter en dedans. Ce ne ſont que des actions momentanées ; car ſi cela étoit habituel, l'avant-bras ſeroit dans une attitude qui emploieroit des muſcles inutilement.

Mouvements du poignet.

Le poignet ſe fléchit, s'étend, s'élève & ſe baiſſe.

Il ſe fléchit ou s'arrondit par le radial interne & le cubital interne. Il s'étend par le cubital externe & par les radiaux externes. Il s'élève par les radiaux externes & par le radial interne ; il s'abaiſſe par le cubital interne & par l'externe. Dans ſa ſituation naturelle, le poignet tient un juſte milieu entre touts ces mouvements.

Le premier de ces mouvements eſt très-inutile en équitation, par la raiſon qu'il emploie des muſcles mal-à-propos. Le ſecond eſt aſſez déſagréable. Le troiſième s'emploie quelquefois pour enlever un peu les rênes ſans déplacer le bras. Le dernier eſt très-fort à éviter ; car il ne ſert à rien, & donne un air de nonchalance qui choque la vue.

Les mouvements de la main dépendent preſque toujours, en cavalerie, des actions de l'avant-bras : ils en ont plus de grace, & l'exécution en eſt plus facile.

Les doigts de la main n'ont que l'extenſion & la flexion qui ſoient d'uſage en équitation. Les fléchiſſeurs & les extenſeurs ſont les muſcles qui y ſervent.

Des forces muſculaires de l'homme, & de l'état où doivent être les muſcles pour opérer convenablement.

Touts les muſcles du corps humain ont une direction & un effet différent, ou au moins qui varie ſelon certaines circonſtances. Comment accorder cette multiplicité d'actions différentes avec cette impreſſion que chaque membre doit faire ? comment concilier le mouvement unique & déciſif d'un membre avec l'action combinée de touts ces muſcles, dont les efforts ſont oppoſés ? C'eſt ſans doute un problème pour ceux qui n'ont aucune

teinture de méchanique ni d'anatomie. Ceux qui ſont initiés dans ces ſciences, voient que tous les muſcles qui meuvent un membre, quoiqu'avec des actions différentes, ont cependant une réſultante générale à laquelle ils contribuent à proportion de leur effort ; & que le muſcle qui en emploie le plus, donne la qualification au mouvement. Si tous les muſcles luttoient également les uns contre les autres, le membre ſeroit dans un état indécis & roide, & par conſéquent l'effet ne ſeroit pas net & précis. Rien de ſi dangereux que la roideur ; lorſqu'elle eſt générale, l'homme ſe fatigue beaucoup & n'opère rien ; lorſqu'elle n'eſt que locale, elle occaſionne beaucoup de déſordre. On ne peut remédier à ce mal qu'en diviſant les forces, & en obligeant les parties de ſe fléchir beaucoup.

Quelques actions ſont produites par la ſeule peſanteur, par l'abandon d'un membre, ſans que les muſcles agiſſent ; mais cela ne peut être de durée, car la communication du mouvement a bientôt déplacé un membre mobile en tout ſens, & qui ne ſauroit oppoſer nulle réſiſtance. D'autres actions ſont opérées par le reſſort, par le choc ou impulſion externe d'une partie mobile : quelle que ſoit cette action, elle doit toujours avoir une direction déterminée.

Lorſqu'un membre fait un mouvement pour ſe porter à un endroit quelconque afin d'y opérer, il faut un emploi de forces de la part des muſcles : il ne peut reſter dans cet état ſi la même force ne continue pour l'y maintenir ; & cette force n'eſt comptée pour rien dans la puiſſance que le membre ainſi placé emploie ſur le cheval. Par exemple, je porte en avant mon bras droit étendu pour faire agir la rêne droite ; ſi j'ai mis 6 livres de forces pour porter mon bras en avant, & que je n'en mette que 2 pour l'appliquer au cheval, de ces 8 livres il n'y en a réellement que 2 pour le cheval.

Lorſque pluſieurs articulations contribuent pour faire une opération ſur le cheval, la force réſultante eſt bien plus conſidérable que s'il n'y en a qu'une, parce qu'alors un grand nombre de muſcles entrent en contraction, & que le cheval dreſſé & ſenſible diſtingue & obéit à toutes les puiſſances qui ſont deſtinées à les déterminer. Le trop grand emploi de forces motrices eſt preſque toujours le défaut de ceux qui travaillent des chevaux. L'animal obéit en raiſon de la quantité d'action qui lui eſt communiquée. Si elle eſt trop forte, on ſe plaint de ſon obéiſſance qui contredit quelquefois notre idée, & on ſe plaint à tort : on bat le cheval ; on a ſoi-même commis la faute.

Les muſcles ſont des cordes d'une force étonnante : mais, malgré l'attention la plus grande pour connoître leur valeur réelle & effective, on ne peut y parvenir. Borelli a donné des idées très-bonnes ſur cette matière, mais il n'a pas cavé au plus fort dans ſes calculs ; car il n'a examiné les muſcles qu'indépendamment les uns des autres, & n'a pas calculé l'augmentation de leur force, occaſionnée par leur réunion.

Cette réunion même n'eſt pas le ſeul ſurcroît de nos forces effectives : la fermeté de l'appui que les os prennent les uns ſur les autres, augmente de beaucoup la force muſculaire. Un homme dont le rein eſt mou, n'emploie certainement pas autant de forces que celui dont le rein eſt ſoutenu : cependant ſi ce dernier n'eſt diſpoſé méchaniquement ſur le cheval, il ſera bien moins en force, & il aura ſur l'animal beaucoup moins de puiſſance, que celui dont le rein eſt mou, mais dont la poſition ſeroit parfaite. C'eſt ce qui fait dire que l'aſſiette eſt le moyen le plus déterminant qu'on emploie à cheval. Effectivement, dans la véritable aſſiette, tout eſt en place, & tous les muſcles ſont diſpoſés le plus convenablement poſſible pour agir à propos. L'aſſiette même la plus belle, eſt bien plus active ſur un cheval bien dreſſé, par la raiſon que la diſpoſition de l'animal influe beaucoup ſur les forces de l'homme : le cheval bien diſpoſé eſt remué avec des forces moindres. On ne peut donc fixer la quantité des forces muſculaires dont l'homme fait l'emploi : on ne peut que connoître leur rapport avec la diſpoſition actuelle du cheval.

On connoit cependant l'état conſtant où doivent ſe trouver les muſcles pour être à portée d'opérer & de contenir les parties en ſituation ſans donner un ébranlement ſenſible à l'animal, & le point où ils doivent être pour qu'on puiſſe raiſonnablement agir. Ce point eſt celui où tous les muſcles ſont étendus & ſe contrebalancent de manière que le membre ſoit diſpoſé à tous les mouvements, ſans en avoir aucun. Tous les antagoniſtes réciproquement doivent agir ſans qu'aucun d'eux l'emporte : c'eſt-là le vrai ſoutien ; car ſi l'un veut déterminer le mouvement malgré les autres, il y a de la roideur ; s'ils ſont tous relâchés, les membres ſont mous & ſans ſituation. L'état que j'indique eſt donc nitoyen : le peu de force que les muſcles emploient pour ſe contrebalancer n'eſt pas pénible, & n'a ſur le cheval d'autre puiſſance que celle que peut avoir la bonne poſition de l'homme auquel cet état contribue. Les membres & les muſcles, ainſi diſpoſés, paſſent ſucceſſivement & inſenſiblement de cet état à celui de la force convenable pour opérer, enſorte que l'homme ne doit avoir aucune viteſſe de mouvement : ſans cela il s'expoſeroit à une réaction à laquelle il ne réſiſteroit peut-être pas. Comme il lui eſt aiſé d'augmenter progreſſivement le degré de ſes forces, il rencontre celui qui a le plus de rapport avec la viteſſe qu'il deſire imprimer au cheval.

Une grande attention à avoir ſera de n'employer que les membres indiſpenſables à l'opération. Si les mouvements du poignet ſuffiſent, pourquoi employer ceux de l'avant-bras ? Ce défaut de réflexion cauſe encore de grands déſordres. Comme on doit partir de ce point d'étendue des muſcles pour agir, de même c'eſt à lui qu'on revient ; ce

Digitized by Google

ſorte qu'il eſt une baſe & un principe dont il eſt dangereux de s'écarter.

Avec ces obſervations, la poſition ſera conſtante & fixe : ſans elles, les vrais moyens d'opérer juſte ſeront difficilement connus, & on n'y pourra parvenir que par une longue étude que la réflexion abrégeroit.

Pratique.

Un homme ſût-il tours les principes que nous venons d'expoſer, eût-il lu touts les livres de cavalerie, & connût-il les penſées des excellents écuyers, il prétendroit envain exécuter, ſi on ne lui a montré à le faire, & ſi on ne lui a enſeigné les procédés les plus propres à mettre en pratique les meilleures inſtructions.

Nos corps ſont tellement conſtruits, que malgré la poſſibilité phyſique de tours nos mouvements, nous ne les exécutons à propos que par habitude & par des études particulières : nos membres, pour acquérir la ſouplеſſe convenable, ont beſoin d'être exercés ; & un bon maître doit nous diriger, même dans des travaux ſur leſquels nous avons des connoiſſances. Le coup-d'œil & l'expérience du maître lui font choiſir le procédé le plus prompt ; il remédie à des défauts dont nous ne nous doutons pas : un ſeul mot de ſa bouche nous abrège des journées de peine.

Les articulations de nos membres ſont renfermées dans les ligaments capſulaires qui bornent leurs mouvements : la répétition fréquente de ces mouvements, qui conſtitue vraiement l'habitude, les rend ſeuls aiſés & libres : l'homme ſubit donc une eſpèce de diſlocation avant que de pouvoir être bien placé & opérer convenablement.

Les fibres de nos muſcles ſe tiennent ſerrés & en faiſceaux compacts & inhabiles à recevoir les eſprits vitaux, ſi notre volonté, ſouvent agiſſante, ne porte ces eſprits dans nos muſcles, & n'accoutume ceux-ci à les recevoir ſans peine & dans la quantité qu'il lui plaît de les y envoyer. L'homme a donc beſoin d'acquérir cette liberté ; & ce n'eſt que par la pratique même qu'il peut y parvenir. Nous ſommes mal ſervis d'abord par nos membres ; la ſujétion dans laquelle nous la tenons, les rend plus ſouples & plus dociles.

Premiers Principes.

Un jeune homme bien fait, d'une bonne conſtitution, d'un âge où les épiphyſes ſont à peine devenues apophyſes, bien élevé, ayant de la pénétration, & joignant à cela des idées ſur les différentes ſciences qui peuvent être avantageuſes au cavalier, ſeroit aſſurément l'élève que je choiſirois de préférence. Je me plairois à l'inſtruire en lui faiſant comprendre les raiſons des principes que je lui donnerois, leur uſage, leur étendue ; je réglerois ſes mouvements ; je lui ferois connoître leurs effets & la manière de les former ; en un mot, je travaillerois ſon intelligence au moins autant que ſon corps.

Cette méthode ſeroit, à ce que je crois, la plus courte. Mais, pour la mettre en uſage, il ne faudroit qu'un petit nombre d'élèves. Elle ne peut donc convenir aux écoles publiques, où le grand nombre de ſujets empêche qu'on ne les ſuive avec cette exactitude. On ſe borne à leur faire exécuter ſimplement des principes que le temps leur développe ; & on attend que le raiſonnement naiſſe des ſenſations qu'ils ont éprouvées : on exige d'eux une obéiſſance entière. Heureux ceux que le ſort fait tomber en bonne main, & qui ne s'égarent pas avant que d'avoir ſu marcher.

On trouve dans la Guérinière la manière de s'y prendre pour monter à cheval : elle eſt bien décrite. Dans preſque toutes les écoles on donne cette première leçon aux élèves ; on la leur fait répéter aſſez pour qu'ils la ſachent bien. Elle n'eſt pas à négliger : dans beaucoup d'occaſions la ſûreté en dépend. Cela ſait, on les impoſe aſſez ordinairement ſur l'animal ſans leur rien dire ; puis on les fait trotter à la longe, en les reprenant ſur les fautes qu'ils commettent conrre des principes qu'on ne leur a pas expliqués. Tantôt on les fait rioter ſur des chevaux très-durs, tantôt on emploie des chevaux bien doux & très-ſages.

Je ne ſaurois blâmer la longe ; c'eſt une bonne leçon aſſurément : mais il y a bien des obſervations à faire. Le travail ſur des cercles eſt très-difficile pour l'homme & pour le cheval ; l'accord entre les deux individus n'exiſte qu'avec peine : cependant c'eſt par-là qu'on commence. Le cheval cherche toujours à fuivre la ligne droite, que ſuit tout corps en mouvement ; on veut néanmoins le maintenir ſans ceſſe ſur le cercle : l'homme n'eſt pas aſſez habile pour l'y remettre ; le cheval eſt donc de travers, & l'homme auſſi par conſéquent. Ainſi on donne une leçon fauſſe, pour parvenir à mettre l'homme de travers. Si le cheval va vîte, l'homme, roide & ſans aucune teinture de l'art, craint de tomber, ſe roidit encore plus, & quelquefois tombe réellement, parce que la réaction eſt conſidérable dans deux corps élaſtiques. Lorſque l'élève eſt roide, il ſe roidit davantage ; s'il eſt mou il ne ſauroit réſiſter à la quantité de mouvements qu'il reçoit. On lui crie en vain, relâchez-vous, ſoutenez-vous. Ce ſont des termes inconnus pour lui ; il craint, & il cherche ſa ſureté comme il peut. On a même pouſſé cette leçon plus loin : on a fait trotter des demi-heures entières à toutes jambes. Quelles douleurs n'occaſionne-t-on pas à l'homme ! quelle incommodité ! La foibleſſe, inſéparable de la fatigue, l'oblige à ſe roidir ; la dureté du trot le fait ſautter continuellement ſur la ſelle : les inteſtins même ſont ſecoués avec violence ; les poumons ſont en ſouffrance ; l'homme éprouve de grands maux de tête ; il gagne quelquefois des deſcentes.

L'expérience malheureuſe de ces accidents ne

doit-elle pas faire choisir de préférence la leçon de longe donnée sur un cheval très-sage, très-bien dressé, & à une allure des plus tranquilles. On ne cause aucune inquiétude à l'élève, on lui parle, on l'instruit; il comprend. On lui fait exécuter les opérations primitives : il peut l'entreprendre avec succès. La sagesse & l'obéissance du cheval le satisfont; il prend goût; il voit qu'il réussit; il acquiert de l'émulation. On continuerait cette leçon très-long-temps si on voulait avancer un élève.

Après lui avoir appris sur le premier cheval ses opérations, lorsqu'il commencerait à les comprendre on lui donnerait un cheval un peu plus difficile, & par degrés on le mettrait en état d'aller sans longe, après l'avoir mis sur des chevaux dont le liant & la sagesse sont proportionnés à sa roideur & à son inexpérience. On ferait bien encore de le mettre sur des piaffeurs entre les piliers; là on chercherait à accorder sa position; à le redresser, à lui faire sentir quand son cheval est droit. Insensiblement on le conduirait à des mouvements un peu plus vifs; il s'y ferait, & s'accoutumerait à se tenir d'aplomb, & non de force : le corps animal s'assouplit plutôt & plus aisément en se mollissant, qu'en se roidissant.

Plusieurs écuyers très-habiles pratiquent cette méthode : elle avance l'écolier; &, à temps égal, celui qui a été travaillé ainsi à la longe est plus avancé que celui qui a été sur le droit & en liberté. Les élèves mis ainsi à la longe pendant trois mois, sont en état de suivre une reprise au trot sans la déranger. J'en ai vu l'expérience assez souvent pour affirmer les bons effets qui en résultent.

On doit tenir longtemps l'écolier à la leçon de la position avant que de l'instruire sur les autres parties de l'art. La position est bien difficile à acquérir. Si le plaisir de travailler l'emporte sur la patience nécessaire pour parvenir à bien faire, on se gâte, & on s'éloigne du vrai travail. Que l'élève soit donc patient, & n'ambitionne pas des progrès incertains s'ils sont trop rapides. On oublie aisément ce qu'on apprend aisément : il faut de la peine & du temps pour bien savoir.

De la Position.

Je me garderois bien d'attaquer en même temps tous les défauts de mon élève. Outre que son attention ne pourroit suffire à tout, son corps ne saurait exécuter à la fois tout ce qu'il serait à désirer qu'il pût faire.

Après avoir étudié la construction & les qualités du corps de l'écolier, je me conduirois selon ce que j'y appercevrois, en cherchant avant tout à l'assouplir & à le disposer à recevoir une bonne position. S'il est roide, je l'avertirai de se mollir; s'il est mou, je l'engagerai à se soutenir. Pour qu'il se mollisse, je lui ferai plier les articulations, & pour qu'il se soutienne, ce sera le contraire. J'éviterai sur-tout que l'envie d'avancer ne lui rende comme absurdes les leçons contradictoires qu'il recevra chaque jour. Un sujet a besoin d'une leçon qui est dangereuse à un autre : si la manie de l'imitation prend un élève, il se gâte & se dégoûte.

En suivant chacun de ses membres, on se servira de termes convenables, & qui expriment vraiment l'action que l'homme doit faire. Il est dangereux de servir de termes faux : il en résulte toujours des doutes & de l'équivoque. Nous allons indiquer les termes les plus usités & les plus convenables aux différentes actions.

Termes relatifs à la position.

La tête des élèves est ordinairement basse; ils tendent le menton, & penchent la tête de côté ou d'autre. On leur dit donc : *Levez la tête : la tête droite. Rentrez le menton. Ne penchez pas la tête, qu'elle soit portée également sur les deux épaules.* Le premier commandement s'exécute par une flexion en arrière; le second, en se rengorgeant; le troisième, par un mouvement de la tête vers le côté opposé à celui qu'elle penche.

Si le cou est roide, on dit, *relâchez votre cou; point de roideur dans le cou.*

Si les épaules sont hautes, on dit, *baissez les épaules, relâchez les épaules, mollissez les épaules.* Tout élève comprend & peut exécuter ces préceptes. *Mettez vos épaules en arrière, applatissez les épaules*, signifie qu'elles sont trop rondes, & viennent trop en devant, qu'ainsi il faut faire le contraire. Si l'élève ne conçoit pas, il serait bon de lui placer soi-même les épaules. Et on suivra cette méthode avec fruit pour toutes les autres positions.

Souvent l'écolier roidit son bras & le ferre contre le corps; on lui dit alors : *Lâchez le bras; mollissez le bras; ne mettez point de dureté dans le bras; détachez le bras du corps; ne ferrez pas les bras.* A-t-il l'avant-bras obliquement par rapport au bras, on lui dit : *soutenez l'avant-bras à la hauteur du coude.* A-t-il l'articulation étendue, *pliez les bras* est le terme en usage.

Si le poignet se fléchit, on lui dit, *n'arrondissez pas le poignet* : s'il s'érend trop, *vous estropiez le poignet; mettez votre main sur la ligne du bras* : s'il le baisse, *soutenez-le* : s'il l'enlève trop, *votre poignet est trop haut.*

Rarement la main conserve sa position. Les doigts s'estropient, sont à moitié ouverts; le pouce est racroché; les rênes glissent des mains; on dit alors, *placez la main devant vous; fermez tous les doigts; sentez vos rênes; allongez le pouce dessus.* Quand la main est incertaine, on dit, *assurez la main; votre main en place* : si elle est trop dure, *mollissez le poignet, la main; point de dureté dans la main.*

Le rein est-il trop mou, le dos courbé, la poitrine courbée, dites à l'élève : *soutenez votre rein; grandissez-vous du haut du corps; soutenez-vous.* Est-il au contraire roide, le rein creux, les fesses de-

Digitized by Google

bordant la selle, on l'avertit par ces mots : *Mollifiez vous ; poussez vos fesses sous vous ; poussez la ceinture en avant ; ne creusez pas les reins.* Si les fesses s'élèvent, & que le corps s'en aille en avant, on lui dit : *asseyez-vous ; laissez-vous porter également sur les fesses ; mettez le haut du corps en arrière.*

On le corrige de son incertitude en lui disant : *Rassurez-vous ; employez plus de nerf.*

Lorsque la cuisse est trop en avant, qu'elle n'est pas étendue le plus qu'il est possible, l'écolier doit être averti par ces mots : *Etendez vous, laissez tomber vos cuisses.* Si elles sont dans un état de trop grande adduction, *relâchez vos cuisses, mollissez-les*, font les termes usités.

Les genoux trop pliés, trop ouverts ; la jambe en avant trop roide, trop écartée du cheval, sont des défauts dont on fait appercevoir l'élève, en lui disant : *Etendez vos genoux ; tournez vos cuisses ; lâchez vos jambes, laissez-les tomber naturellement, tirez-les, fermez-vous-en.*

Les pieds sont-ils mal placés, roides, & la pointe haute, on peut dire, *placez vos pieds, lâchez-les* : sont-ils trop mous, on avertit de les raffurer.

L'affiette n'eſt-elle pas ſur le centre, on dit, *jettez votre affiette en dehors ou en dedans.* Si le corps eſt mal tourné, on dit, *avancez le côté, à partir du bas des reins.*

Portez le poids du corps en dedans, avertit l'élève qu'il ait à contrebalancer l'action qui le porte en dehors par le poids de ſon corps en dedans.

Tels ſont à-peu-près tours les termes de la leçon donnée conſéquemment aux principes que nous avons adaptés à la conſtruction du corps humain. Ils ſont bientôt expoſés ; il eſt aiſé de les concevoir. Mais l'exécution de tours ces préceptes eſt longue, & l'élève travaille pluſieurs années avant que ſa poſition ſoit priſe & bien formée. Lorſqu'enfin il aura acquis la facilité de ſe placer & d'accorder ſes membres juſqu'à un certain point, on commencera à les faire agir, & à lui faire connoître ſes opérations, toujours ſur des chevaux mis.

Des Opérations de l'homme dans l'Equitation.

Preſque tours les opérations de l'homme dans l'équitation, ſont compoſées ou mélangées du mouvement de pluſieurs membres. Les principales ſont celles des bras & des cuiſſes, & de toutes les parties qui les compoſent.

Opérations des bras & des mains.

Je ſuppoſe ici que l'on connoît les effets du mors & les propriétés de ce double levier. Il s'agit ici des mouvements du bras qui le fait agir.

La main de dedans plie le cheval, elle s'écarte du cou du cheval ; s'élève pour enlever le pli ; ſe baiſſe pour le fixer, s'il eſt difficile à conſerver. Ce ſont-là les actions les plus ordinaires de la main de dedans. Celle de dehors s'enlève, ſe reporte ſur le cou du cheval en dedans, élargit la rêne de dehors dans quelques occaſions. Tel eſt l'uſage des mains lorſque les rênes ſont ſéparées. Si elles ſont réunies dans une main, la main qui les tient ſe porte en dedans, quelquefois en dehors, s'enlève : on rend la main, on l'aſſure, on ſent une rêne plus que l'autre. Entrons dans le détail.

La main de dedans plie le cheval & écarte la rêne du cou. Pour exécuter cette action, l'épaule ſe baiſſe parce qu'elle va un peu en arrière ; le bras s'écarte du corps ; l'articulation du bras & de l'avant-bras eſt tendue, ou du moins dans un état mixte, l'avant bras, ainſi que la main, dans une attitude moyenne entre la pronation & la ſupination. La main, portée par ce mouvement de circonduction au point où elle eſt néceſſitée d'agir pour s'éloigner du cou du cheval & faire agir la rêne de dedans, ſaiſit cette rêne, & par la tenſion & le relâchement alternatif qu'elle lui occaſionne, elle opère & produit le pli.

Quelquefois la main & le poignet ſuffiſent ; d'autres fois auſſi il y a de petits mouvements de l'avant-bras ; ce ſont alors de petits mouvements de flexion & d'extenſion. L'action eſt très douce ſi le poignet ſeul agit : ſi l'avant-bras travaille, elle ſera plus forte ; de même lorſque le bras ſe mêle de cette action, elle a une puiſſance ſouvent trop grande. Mais on doit ſe méfier des ſecours que l'épaule pourroit donner ; ſon unique fonction eſt d'appuyer l'os du bras : ainſi toutes les fois que ſes muſcles entrent en contraction pour les mouvements de ce membre, il y a de la roideur ; & cette roideur augmente à proportion de la contraction des muſcles qui, tenant à tout le haut du corps, lui communiquent leur force.

L'opération toute ſimple que nous venons de décrire, n'eſt pas toujours bien conçue par l'écolier. Ce qui lui coûte le plus eſt de détacher le haut du bras des côtés. Il ſe paſſe chez lui un débat entre cette action & celle qui éloigne la main ; en ſorte que le haut de ſon bras ſe tient collé au corps, tandis qu'il veut détacher la partie inférieure. On doit veiller avec ſoin à ce qu'il exécute ces mouvements ſans gêne, ſans roideur, & en employant le moins de force poſſible. La partie du membre qui en exige le plus, eſt celle par laquelle le bras eſt fixé dans ſon éloignement du corps ; la partie ſupérieure & l'extérieure du deltoïde ſuffiſent. Souvent l'homme emploie tours les autres muſcles ; & alors il n'eſt pas rare que le cheval déſobéiſſe à une puiſſance qui lui occaſionne de la douleur : car il eſt utile de n'oublier jamais que plus l'animal ſouffre, moins il ſe prête au deſir de l'homme. Il met en uſage, pour éviter la douleur, le reſte de ſes forces, dont une partie eſt détruite par l'exceſſive puiſſance de l'homme.

La main agit elle pour enlever le pli d'un cheval qui s'atterre & s'appuie ſur le mors, elle donne de petites ſecouſſes légères à la rêne de dedans, en la prenant en deſſous. Voici le mélange des mouvements néceſſaires à cette opération. Après avoir pratiqué ce qui eſt dit ci-deſſus, le pouce &

Digitized by Google

le doigt index saisissent la rêne sans force ; & le poignet s'élève & se baisse alternativement, sans que le reste du bras agisse. Alors le mouvement est opéré par une puissance petite. Si elle ne suffisoit pas, l'homme feroit agir l'avant-bras en le fléchissant & l'étendant alternativement, & répétant plusieurs fois cette action avec une vivacité plus ou moins grande. On agit ainsi par une traction qui certainement détermine le pli à la longue.

On observera ici que le bras doit se détacher du corps dans les petites secousses données à la rêne par l'avant-bras, afin de favoriser la direction que doit avoir cette puissance de traction; car on doit se rappeller un axiome incontestable en cavalerie, qui est que le cheval obéit à une puissance de traction selon la direction de cette puissance.

Le cheval se plie quelquefois aisément, mais son nez est au vent. Alors on se trouve obligé de baisser tout le bras étendu, de le fixer en place, & de proportionner sa force & la tension de ses muscles à la résistance de l'animal & à sa difficulté à obéir. Dans cette opération, le bras étant disposé convenablement, l'assurance du poignet suffira pour vaincre les efforts de l'animal.

Dans les occasions où la rêne de dehors est enlevée, on exécute les mêmes actions qu'on emploie lorsqu'on enlève le pli ; avec cette différence que le bras ne sera pas détaché du corps. Après s'être porté à la hauteur convenable, il s'y maintient; mais le poignet ou l'avant-bras, agit pour retenir & rendre, par de petites flexions & de petites extensions alternatives. Pour reporter la rêne, il est nécessaire que l'épaule vienne un peu en avant, & que le bras se porte vers le milieu du corps; pour l'élargir, au contraire, on exécute les actions opposées.

Lorsque la même main tient les deux rênes, cette main doit conserver sa position moyenne, ainsi que l'avant bras ; & dans le cas où l'action des deux rênes est égale, elle se tient dans la position que nous avons indiquée. Mais s'il faut reporter les rênes en dedans, l'épaule vient en devant, le bras s'y porte aussi, & l'avant-bras n'a point d'action particulière. Le bras n'éprouvera pas d'opposition à cette action par la contraction des muscles antagonistes; car si cela arrivoit, il y auroit de la gêne, & on doit l'éviter sur-tout en ceci. Quelquefois on fait le mouvement contraire, & on porte les deux rênes en dehors; on se contente de détacher le bras du corps & de le porter à l'endroit convenable, sans changer rien à la disposition de l'avant-bras & du poignet. Cette action qui, en apparence, paroît contraire aux vrais principes, ne l'est réellement que relativement aux circonstances. S'il s'agit de sentir un peu plus la rêne de dehors, l'avant-bras (le bras & la main étant dans leur position primitive) se mettra dans l'attitude de supination proportionnellement au degré de puissance qu'on veut employer, sans que le poignet ait aucun mouvement propre. On ne ressent guère la rêne de dedans lorsque la main seule tient les deux rênes. On suppose, lorsqu'on en est venu là, que le cheval se plie pour l'accord des mains & des jambes. Si cependant il étoit nécessaire de la sentir, il faudroit se servir de la main de dedans.

Dans toutes les actions du bras, une légère flexion dans son articulation avec l'avant-bras, donne du moëlleux & de l'aisance à l'action. Des mouvements & des opérations insensibles sont d'accord avec la sensation du cheval: des actions brusques y sont opposées. Souvent le relâchement & la contraction successive des muscles est un moyen suffisant pour opérer sur le cheval, sans déplacer ni faire agir aucune partie du bras. On s'en convaincra aisément lorsqu'on aura monté des chevaux bien mis.

Quels que soient les moyens employés pour réussir, n'oublions pas que la résultante des muscles mis en œuvre, est la ligne dans laquelle le cheval obéit; & que le degré de force que ces muscles acquièrent, est celui de l'obéissance de l'animal.

Toutes ces actions si composées ne sont comprises aisément d'un élève que par l'explication claire & précise, & sur-tout par l'exécution que le maître en fait devant lui. L'esprit prévenu s'appliquera plus aisément à discerner ce que le maître exécute, & l'écolier saisira plus promptement. Sans cela on tâtonne longtemps, & la tardive expérience fait trouver sous la main ce qui ne s'en étoit jamais écarté, mais qu'on croyoit bien éloigné: tant il est vrai que les choses les plus faciles sont souvent celles dont on se doute le moins.

Opération des cuisses & des jambes.

Les cuisses une fois bien placées n'ont, ou du moins ne doivent avoir, aucun mouvement à cheval pour opérer, puisqu'on exige d'elles une grande immobilité. Tout leur effet est produit par la tension & la dureté plus ou moins grande de leurs muscles. On ne peut fixer le point convenable à chaque opération: le tact seul peut l'apprendre par le moyen d'un long usage & d'essais réitérés. On doit consulter pour cela tout ce qui concerne les sensations du cheval, & le résultat des effets de l'attouchement sur les différentes parties de son corps.

La jambe étant placée, n'a d'autre action que celle de se porter un peu en arrière, pour exciter par son contact les mouvements des muscles qu'elle va toucher. C'est par une simple flexion du jarret, qu'elle agit alors. Opération unique qui n'a toute sa valeur que lorsqu'elle est employée à propos & dans les instants justes, comme on le verra dans la suite.

Le pied ne doit point avoir de mouvement qui, par lui-même & tout seul, influe sur l'animal: cependant il concourt avec les jambes & les cuisses à former l'aide suivante.

De

Digitized by Google

De l'aide formée par l'accord des cuisses, des jambes & des pieds.

Il est un accord de tours les mouvements des cuisses, des jambes & des pieds, qui produit la plus belle, la plus savante, & la plus active des aides : elle se donne ainsi.

Après avoir perfectionné son assiette & toute sa position, on lie moëlleusement les cuisses en les tournant; on étend le jarret sans trop éloigner la jambe du corps du cheval; on baisse insensiblement le talon en pesant sur l'étrier, & on se grandit un peu du haut du corps. Alors on sent que le cheval redouble de vigueur, & que le poids de son cavalier lui est moins pénible.

Cette aide savante ne peut être employée que par un homme bien exercé : ceux qui ne le sont pas suffisamment, se roidissent très-aisément en voulant la donner; & par-là ils produisent un effet très-faux.

D'après ce qui vient d'être dit, on concevra sans peine qu'il est facile de définir les actions des mains, & de les faire comprendre, mais que celles des cuisses & des jambes s'apprennent seulement par la pratique.

Des premiers éléments de l'équitation. (Thiroux).

Je vais exposer les proportions & les qualités indispensables pour tout homme ambitieux du titre d'écuyer. Mais avant que d'entrer en matière, je crois devoir inviter ceux qui trouveront le mot indispensable un peu sévère, d'observer que, de tous les exercices du corps, l'équitation exige peut-être le concours le plus absolu des qualités physiques & morales. En effet, la pratique de notre art ayant toujours lieu sur des individus dont la volonté contre-carre quelquefois celle du cavalier, ce seroit inutilement que ce dernier épuiseroit les ressources de la plus exacte théorie, si la nature avare l'avoit frustré des moyens physiques qui seuls donnent la puissance de résister aux impulsions inattendues d'un cheval rebelle. Or, ces moyens dépendent uniquement d'une égalité parfaite entre les deux longueurs du haut & du bas du corps; c'est-à-dire que, sans aucun égard pour la taille d'un élève, on a raison d'augurer avantageusement de celui qui se présente avec le rein absolument placé au milieu du corps, puisque, d'après cette proportion, chaque extrémité forme un levier, dont les forces, arrivant en même raison au centre commun, se balancent nécessairement par leur propre poids.

O vous! qu'un amour effréné tyrannise pour l'équitation, jeunes amateurs, résistez au penchant malheureux qui vous entraîne, pour peu que votre conformation s'écarte des dimensions que je viens de vous donner. Soyez d'une taille avantageuse ou non, si la partie supérieure de votre corps excède en longueur l'étendue de vos cuisses & de vos jambes, renoncez au cheval qu'il vous est alors physiquement impossible d'embrasser assez, & pour assurer l'assiette du milieu du corps, & pour s'opposer au fouettement involontaire du haut du corps. N'allez pas non plus prendre une confiance aveugle dans la longueur excessive du bas de votre corps; car jamais l'enveloppe outrée qui résulte des jambes trop longues, ne peut dédommager de la perte irréparable d'une main moëlleuse, inévitablement roidie par cette dernière imperfection, & nonobstant tous les efforts du cavalier dont le centre, écrasé plutôt qu'assis sur celui du cheval, en suit violemment jusqu'aux moindres vibrations. On peut donc établir, comme le premier principe incontestable, que la stricte proportion du rein est le gage assuré d'une entière réussite en équitation, sur-tout lorsqu'à cette heureuse division du corps, on joint une douceur à toute épreuve, une patience inaltérable, une attention sérieuse; qu'on est doué du plus grand sang-froid, qu'on a de l'intelligence, de la mémoire, & qu'on possède une certaine finesse de sentiment dans le tact; finesse qu'aucun maître ne peut communiquer, mais que des leçons réitérées & prises avec fruit confirment ou perfectionnent (*N. B.* L'arrêt du maître qui vient de parler n'est-il pas trop sévère? Il est bon de considérer dans touts les arts le dernier terme de la perfection : mais il ne faut pas oublier que ce terme est toujours idéal, qu'aucun artiste ne l'atteint, & que le plus parfait est celui qui en approche davantage. Les autres le suivent à différents intervalles, suivant le talent & les qualités qu'ils ont reçus de la nature; on ne peut pas raisonnablement leur dire, renoncez à l'art; parce que vous n'atteindrez jamais le premier degré de la perfection. Faut-il que touts les danseurs renoncent à leur art, parce qu'ils ne sont pas faits comme Vestris, & n'exécutent pas comme lui? Faut-il qu'il n'y ait point de géomètre, parce qu'ils ne peuvent pas être des Euler? Et ne peut-il pas arriver dans un composé physique & moral tel que l'homme, une compensation de défauts & de qualités? Celui dont le corps aura la proportion rigoureuse qu'on exige ici, peut manquer de la finesse du tact, & être inférieur à l'homme, qui, proportionné moins parfaitement, aura cette finesse à un degré supérieur. N'outrons rien; essayons nos forces; & si elles ne peuvent nous élever au premier rang, soyons contents de celui où nous pouvons arriver).

Avant que de permettre aux élèves de monter sur un cheval, il est, je crois, à propos non-seulement de leur faire examiner avec attention la structure de l'animal qu'ils desirent enfourcher, mais encore qu'ils jettent un coup-d'œil rapide sur la leur. En conséquence, voilà les détails préliminaires à l'exécution de la première leçon des éléments.

Digitized by Google

Notions anatomiques de l'homme & du cheval.

L'homme offre un corps perpendiculairement élevé.

La totalité du cheval préſente une ſuperficie circulaire horiſontalement appuyée ſur quatre baſes.

Tous deux ſe divisent en trois parties qui ſont, pour l'homme, le haut, le milieu, le bas du corps; pour le cheval, l'avant-main, le corps, l'arrière-main.

Le haut du corps commence à la tête, & finit aux hanches. Les hanches, la ceinture, le haut des cuiſſes, le rein, le coccix compoſent le milieu du corps. Le reſte de la cuiſſe, la jambe entière, le pied donnent le bas du corps.

A l'égard du cheval, l'avant-main comprend depuis le bout du nez juſqu'au garrot. Le corps eſt entièrement couvert par la ſelle. Le ſurplus forme l'arrière-main.

Chacune de ces trois parties de l'homme & du cheval a bien la faculté de ſe mouvoir indépendamment l'une de l'autre; mais la nature aſtreint autant l'homme que le cheval à ne jouir du mouvement avec ſûreté, qu'au moyen du ſcrupuleux entretien de leurs perpendiculaires. Or, l'homme a deux perpendiculaires qui ſe tirent de ſes clavicules aux chevilles du dedans de ſes pieds. Celles du cheval, quadruples en raiſon de ſes quatre jambes, partent, dans l'avant-main, de la pointe des épaules pour arriver au milieu des pieds de devant, tandis qu'à l'arrière-main, elles s'attachent à l'extrémité des feſſes, & viennent tomber entre les talons des pieds de derrière. La juſteſſe de ces lignes fictives dépend entièrement de la direction du centre, d'où réſulte l'aplomb. La poitrine eſt le centre de l'homme; auſſi voyons-nous le porte-faix avancer machinalement le haut du corps, tandis que la femme enceinte recule le ſien, tous deux avec l'intention de maintenir leurs perpendiculaires entre le poids qu'ils portent & leur centre de gravité, & ce, dans la vue de conſerver leur aplomb. La nature a placé le centre du cheval, vu ſa poſition horiſontale, dans la diviſion que nous nommons le corps, enſorte que cette portion du cheval ſert de foyer commun aux forces combinées de l'avant & de l'arrière-main.

Cédons actuellement à l'impatience du nouvel académiſte: plaçons l'homme perpendiculaire ſur le cheval horiſontal: donnons enſuite au cavalier les moyens de réſiſter à la vibration ſucceſſive des mouvements de l'animal ſoumis aux loix de l'équitation; & traçons la méthode propre à gouverner ces mêmes mouvements.

Façon de monter ſur un cheval.

On aborde le cheval ſans s'expoſer au danger d'en être frappé, lorſqu'on évite de paſſer derrière lui pour approcher de ſon épaule gauche, nommée vulgairement l'épaule ou le côté du montoir. Preſque en face de cette épaule, le pied gauche entre la troiſième & la quatrième poſition, tenant dans la main gauche, la gaule dont la pointe eſt en bas, on prend, avec la main droite, le bouton des rênes de la bride. On élève ce bouton perpendiculairement à l'encolure du cheval, afin de rendre égales les rênes qu'on paſſe enſuite de la main droite dans la main gauche, en les ſéparant avec le petit doigt, mais de telle ſorte que la rêne droite poſe deſſus, & que la rêne gauche ſoit deſſous. On n'aſſujettit définitivement les rênes miſes dans la main gauche, qu'après avoir éprouvé ſi le cheval les ſent; puis on en rejette le bout ſur l'épaule droite du cheval.

De la main droite, devenue vacante par l'abandon du bout des rênes, on prend une poignée de crins, ni trop haut, ni trop bas de l'encolure. On met ces crins dans la main gauche, & on finit par en entourer le doigt appelle l'index, dont on ſe fait un point d'appui. Enſuite, avec la même main droite, on prend l'étrivière qui ſoutient l'étrier dans lequel on apporte la pointe du pied gauche, en obſervant de lever la jambe ſans baiſſer le corps. A la précaution de tenir la pointe du pied perpendiculaire au genou, quoique directe au ventre du cheval, il faut ajouter le plus grand ſoin d'éviter qu'elle ne le touche, de peur que le cheval ne ſe porte du côté oppoſé.

Dans cette ſituation, on allonge le bras droit ſur le derrière de la ſelle, dont on empoigne l'arçon avec la main droite autant avancée qu'il eſt poſſible. On s'élance enſuite, ſoutenant toujours le corps droit; s'étayant de la main gauche, qui a pour appui la poignée de crins; s'attirant avec la main droite qui eſt cramponnée à l'arçon de derrière de la ſelle; & s'enlevant ſur le pied gauche, dont la pointe abſolument deſſous le genou du cavalier, & droite au ventre du cheval, fait reſſort, & conſéquemment prête beaucoup à l'élaſticité.

Elevé à la hauteur de la ſelle, après avoir lâché l'arçon de derrière tenu avec la main droite, on étend la jambe droite de façon que, ſans être trop haute, elle puiſſe paſſer au-deſſus de la croupe, & cependant ne touche point au cheval. Ce paſſage de la jambe droite ſe fait avec grace, aiſance & ſûreté, toutes les fois qu'on a l'attention de maintenir le corps droit, de porter les hanches en avant, de creuſer le rein, & de tendre la pointe du pied. Cette dernière précaution regarde ceux qui portent des éperons, parce qu'alors, niché dans le creux du talon, l'éperon droit ne peut pas inquiéter le cheval. Enfin on s'aſſied en ſelle. Pour n'y pas tomber lourdement, on poſe la main droite, qui a quitté l'arçon de derrière, ſur la barre droite de l'arçon de devant; & afin de rendre plus ſolide le nouveau point d'appui qu'elle forme, on réunit les forces de l'avant-bras, du poignet, de la main & des doigts, en ſerrant le coude contre la hanche, en bombant le dedans du poignet, & en inſérant les doigts entre la barre & la cuiſſe, de manière que le pouce ſe montre ſeul en dehors.

Digitized by Google

Position du haut du corps.

Lorſqu'on eſt aſſis en ſelle, la main droite reprend, par-deſſous la gauche, & la gaule qu'elle paſſe deſſus l'encolure du cheval, & le bout des rênes de la bride qui flotte ſur ſon épaule droite. Preſque du même temps on remet les rênes dans le plat de la main gauche, qui s'en eſt deſſaiſie, & qui laiſſe aller le crin pour les recevoir une ſeconde fois. Quand elles ſont ſéparées par le petit doigt, on appuie le pouce directement deſſus, afin d'empêcher qu'elles n'échappent. Il faut obſerver que les rênes, ſans être flaſques ni trop tendues, ſont à leur vrai degré lorſque le cheval marque qu'il les ſent. Quant à leur excédent, on s'en débarraſſe en le laiſſant retomber ſur l'épaule droite du cheval, ainſi qu'on a fait pendant qu'on ſe préparoit à le monter. Le cavalier place enſuite ſa main gauche, ſaiſie des rênes comme il vient d'être dit, à la hauteur & vis-à-vis du nombril, éloignée du ventre ainſi que de la ſelle, d'environ quatre doigts, les jointures, qui lient la troiſième phalange des doigts à la main, perpendiculaires à l'arçon de la ſelle, & parallèles à l'encolure du cheval. Par ce moyen, le pouce, diagonalement poſé ſur la ſeconde jointure qui partage l'index, ſe trouve abſolument au-deſſus du petit doigt & au niveau du pli du coude, les quatre ongles regardent le ventre, & chaque rêne, également diſtante de l'encolure, correſpond en ligne directe à chaque branche du mors, dont les talons repoſent immédiatement ſur les barres du cheval; endroits ſenſibles qui ſervent à le diriger. Les commençans ont le plus grand intérêt de vérifier ſouvent ſi leur main garde la poſition qu'elle a reçue: auſſi conſeille-t-on aux élèves de la rapprocher fréquemment de leur ventre, afin de s'aſſurer que les quatre doigts s'y plaquent à-la-fois. Le pouce arrive-t-il le premier, la main eſt dite couchée; & renverſée, ſi le petit doigt commence à toucher le ventre. Dans l'un ou l'autre cas, la main déplacée entraîne viſiblement l'inégalité des rênes, ſource ordinaire de la réſiſtance du cheval inquiet des ſenſations inverſes qui lui parviennent. Au lieu que toutes les difficultés s'évanouiſſent devant une main dont les doigts, abſolument au-deſſus les uns des autres, enlèvent les rênes avec la même égalité qu'un fléau de balance attire les plateaux qu'il ſoutient.

Après avoir ſtatué ſur la poſition de la main gauche, il eſt juſte de fixer celle que doit prendre la droite. On n'a ſûrement pas oublié qu'auſſitôt qu'on eſt aſſis en ſelle, la main droite s'eſt emparée de la gaule qu'elle tient encore la pointe en bas. Or, comme on emploie cette main à tenir le bridon, nonobſtant la gaule qui l'occupe, il faut néceſſairement uſer d'un peu d'adreſſe pour l'aider à s'acquitter des deux fonctions dont elle eſt chargée, ſans qu'elles ſe nuiſent réciproquement. En conſéquence, on élève l'avant-bras droit qu'on étend juſqu'à ce que la main droite outre-paſſe la gauche, afin que la première puiſſe prendre le bridon par-deſſus les rênes de la bride aſſujetties dans la ſeconde, & ſeulement avec les premiers doigts les ongles en deſſous, le deſſus du poignet haut & bombé, & le coude médiocrement éloigné de la hanche. Il eſt à propos de faire remarquer que l'extenſion de l'avant-bras n'eſt régulière qu'autant qu'elle ne cauſe aucun dérangement dans le haut du corps, ni même dans la ſituation de la gaule qui, lorſqu'elle ne ſert pas, doit conſtamment demeurer entre l'épaule du cheval & la cuiſſe du cavalier. Le conſeil que je donne ici, de tenir le bridon avec la main droite, paroîtra ſans doute au moins inutile à ceux qui ſavent apprécier ſon uſage en équitation. Mais, avant que de me juger, je les prie d'obſerver que, ſi j'engage mes élèves à s'en emparer dès la première leçon, c'eſt ſeulement afin que les deux mains occupées entretiennent les épaules du cavalier égales entr'elles, & parallèles à celles du cheval, & auſſi pour avoir la certitude que le haut du corps poſe intimement ſur le milieu du corps.

La poſition de l'avant-bras droit met ſur la voie pour arriver à celle de l'avant-bras gauche; c'eſt-à-dire, qu'il faut également que le coude ſoit à une modique diſtance de la hanche, mais le poignet, ſcrupuleuſement au bout de l'avant-bras, doit un peu creuſer en deſſus, afin de laiſſer la main au niveau du coude. Quant au reſte du haut du corps, la tête haute & placée droite invite le cavalier à regarder, ſans affectation entre les oreilles du cheval, la piſte qui, en terme de manège, eſt le chemin où on veut le mener. D'ailleurs, il faut avoir les épaules baſſes & égales; que les bras tombans ſoient aſſujettis contre le corps depuis la pointe de l'épaule juſqu'au coude, & détachés du corps à partir de cette dernière jointure juſqu'au bout des doigts. Enfin la poitrine doit être ouverte, le ventre gonflé, & la ceinture en avant.

Poſition du milieu du corps.

Si on conſidère que les préceptes analogues à la poſition du milieu du corps doivent indiſpenſablement dériver de la forme que le cheval a reçue de la nature, on ne regardera pas comme ſuperflue les réflexions qu'on va lire. La ſeule inſpection du cheval apprend que ſon corps eſt un cercle ſur lequel le cavalier cherche à ſe placer. Perſonne n'ignore qu'un cercle eſt compoſé d'une continuité de points arrangés de manière que, de quelque côté qu'on les enviſage, il s'en trouve toujours un ſupérieur aux autres; vérité mathématique qui réduit à un ſeul point la baſe que préſente un cercle quelconque. Comme il eſt démontré qu'on ne peut occuper la ſuperficie d'un point, à moins que d'être porté par trois étaies deſſinées en équerre, il eſt très-eſſentiel que la méthode qui conduit à la recherche de ces trois points d'appui précède celle qui facilite l'uſage qu'on en doit faire.

Digitized by Google

En conſéquence, le cavalier trouve les deux premiers points d'appui parallèles dans le haut de ſes cuiſſes, & c'eſt le croupion qui lui procure le troiſième avec lequel il achève de tracer l'équerre. Pour établir aiſément ce triangle ſalutaire, il faut avancer la ceinture juſqu'à ce qu'elle touche à l'arçon de devant; il faut que les hanches, portées en avant, mettent le haut des cuiſſes ſi près des barres, qu'elles y ſemblent collées; il faut tourner en dedans les cuiſſes étendues, afin que leur plus grande ſuperficie s'applique à la ſelle, ce qu'on déſigne, en équitation, par avoir la cuiſſe poſée ſur ſon plat; il faut reculer les genoux & les fermer, ou ce qui revient au même, qu'ils ſoient fixés ſur les quartiers de la ſelle; il faut creuſer le bas du rein à l'oppoſite de la ceinture; enfin il faut couler les feſſes deſſous le corps pour obliger le croupion à réellement porter ſur la ſelle.

En récapitulant l'ordre qu'on a précédemment mis dans les différentes parties dont le haut du corps eſt compoſé, on voit clairement que l'arrangement de celles qui forment le milieu du corps en eſt une émanation motivée. En effet, depuis la nuque du cou juſqu'au croupion, nous ſommes doués d'une colonne de petits os entrelaſſés les uns dans les autres en forme de chapelet: colonne que tout le monde connoit ſous le nom d'épine du dos. La diſpoſition de ces os eſt telle que chacun venant à preſſer celui qui le touche, peut lui communiquer un mouvement d'ondulation, ſoit de haut en bas, ſoit de bas en haut. C'eſt à l'aide de cette chaine élaſtique que nous avons la faculté de creuſer le rein, ou de le bomber. Dans le premier cas, nous employons machinalement l'ondulation deſcendante, afin de donner à la colonne oſſeuſe la tournure concave ſeule convenable à l'opération projettée. Alors la nature nous preſcrit d'ouvrir la poitrine, en effaçant & baiſſant les épaules, de gonfler le ventre, & de préſenter la ceinture, pour que rien ne s'oppoſe à ce que chaque os pouſſe, de haut en bas, l'os qui lui ſert de baſe. Lorſqu'au contraire on deſire bomber le rein, ce n'eſt qu'en rentrant la poitrine & le ventre, & faiſant diſparoître la ceinture, qu'on parvient à occaſionner un reflux dans la colonne mouvante qui, de concave qu'elle étoit, devient convexe à meſure que chaque os repouſſe, de bas en haut, celui qui le domine. Il eſt donc anatomiquement prouvé que, ſi la tête en arrière eſt placée juſte au milieu des épaules, ſi les épaules égales & baſſes ſont effacées, ſi les bras tombants accompagnent le corps, ſi la poitrine eſt ouverte, ſi le ventre eſt gonflé, enfin ſi le rein creuſé chaſſe la ceinture & les hanches en avant, dès ce moment chaque partie ſéparée du haut du corps ſe réunit pour former un plan incliné, d'arrière en avant, dont la direction puſſative, de concert avec l'ondulation deſcendante de la colonne oſſeuſe, tend à conſolider, par preſſion, la poſition du milieu du corps, & affermit le cavalier nouvellement aſſis ſur les trois points d'appui conſervateurs du haut des cuiſſes & du croupion.

Poſition du bas du Corps.

L'équilibre ne peut jamais avoir lieu ſur un corps mobile, quand même l'action prévue de ce corps n'auroit qu'une ſeule direction toujours égale. En vain objectera-t-on les faiſeurs de tours qui, debout ſur la ſuperficie d'un ou de pluſieurs chevaux, ſemblent braver la vibration des différentes allures qu'ils exigent. Que leur prétendue magie blanchir bientôt devant des yeux connoiſſeurs! Une légère attention ſuffit pour les ſurprendre luttants à chaque inſtant contre des chûtes inévitables, malgré l'uniformité du mouvement qu'ils attendent, ſans le ſecours des rênes d'un bridon qui, d'agens conducteurs qu'elles ſont entre mains du plus ignorant palefrenier, prennent pour eux la puiſſance du balancier des danſeurs de corde. Si l'équitation bannit juſqu'au nom de l'équilibre, il n'en eſt pas ainſi de l'aplomb que tout le monde fait être, pour les corps agiſſants, le réſultat conſéquent d'un équilibre continuellement perdu & recouvré par le moyen d'une puiſſance, tantôt attirante, tantôt repouſſante. Mais, j'en appelle aux maîtres de notre art, l'aplomb qui les rend ſi moëlleux à cheval, n'eſt-il pas le fruit d'une tenue long-temps éprouvée? Encore, dans ces mouvements irréguliers d'un cheval indocile, ne ſont-ils pas obligés d'en revenir à la tenue, quoique les temps ſavants d'une main conſommée travaillent plus à contenir l'animal fougueux ſous l'écuyer, que ce dernier ne cherche à le ſuivre dans ſes boutades. Comment donc eſpérer de placer les élèves par le ſeul aplomb? En effet, juſqu'actuellement les diſpoſitions combinées du haut & du milieu du corps tendent bien à mettre l'homme en équilibre ſur le cheval, mais elles laiſſent le cavalier toujours à la veille de perdre le fruit des ſoins qu'il a pris pour s'élever & s'aſſeoir ſur le point ſaillant de la ligne circulaire, puiſque le moindre mouvement inattendu du cheval, moteur de ce cercle, peut l'en faire gliſſer. L'impreſſion fâcheuſe qui réſulte d'une remarque auſſi décourageante ne doit pas tenir longtemps contre l'obſervation ſuivante. Une fois régulièrement aſſis ſur le ſommet du cercle, en regardant au deſſous de lui, l'élève apperçoit le corps du cheval, dont la circonférence déborde également de chaque côté. Or, s'il eſt démontré qu'on ne peut s'aſſeoir ſur un cercle qu'à l'aide de trois points d'appui triangulaires, il eſt autant prouvé qu'on ne peut envelopper ce cercle à moins que de jouir de deux parallèles aſſez flexibles & plates pour l'entourer au-deſſous de ſon diamètre. D'après cette ſeconde découverte, & au moyen d'un léger pli dans les genoux, le cavalier laiſſe tomber ſes deux jambes perpendiculairement au bas de ſes cuiſſes tournées en dedans, ou portées ſur leur plat. De plus, il fait ſuivre à ſes pieds la même direction, en baiſſant le talon tourné en dehors & mis un peu en arrière,

Digitized by Google

ce qui donne la pointe du pied ſoutenue; ce qui place le dedans du molet près du cheval; ce qui conſolide la cuiſſe poſée ſur ſon plat; enfin, ce qui aſſure les hanches portées en avant: d'où il ſuit que, de l'eſpace qui ſe trouve entre le bas des cuiſſes & la partie latérale du dedans des pieds, on voit ſortir une multitude de tangentes qui, toujours au moment d'embraſſer, au-deſſous du diamètre, le cercle ſur lequel on eſt aſſis, mettent l'élève en état de réſiſter aux diverſes actions du cheval. Comment, en effet, leur déſordre, leur violence, ou leur rapidité pourroit-elle ébranler l'aſſiette qu'on a pris tant de peine à ſe procurer, ſur-tout ayant ſoin que le bas du rein ferme & creuſé repouſſe fréquemment les hanches & la ceinture en avant, puiſqu'alors c'eſt à la partie inférieure de la capacité même du cheval que l'enveloppe du bas du corps du cavalier ſe trouve intimément attachée? Perſonne n'ignore que plus on embraſſe un cercle dans ſa portion inférieure, plus l'action de l'enveloppe fait remonter ce cercle dans la puiſſance embraſſante. Solution qui donne pour produit le cheval ſans ceſſe remonté dans les cuiſſes de l'homme, ou, pour parler plus vrai, l'homme immédiatement enfoncé ſur le cheval.

Lorſque des principes adaptés à l'un des exercices du corps dérangent la perpendiculaire qui protége nos mouvements ordinaires, dès-lors nous ſommes en droit de les rejetter comme radicalement faux & dangereux. Initiés, ou non, dans l'art dont nous conſultons la méthode, nous poſſédons touts la vraie pierre de touche des conſeils que les profeſſeurs Gymnaſtiques nous donnent. Par exemple, dans la circonſtance préſente, une légère expérience va démontrer qu'il eſt impoſſible de garder à cheval l'aplomb que nous avons étant à pied, ſans diſpoſer les trois diviſions de notre corps, conformément à ce qui vient d'être dit. Veut-on s'en convaincre? (Je ſuppoſe qu'on ſe rappelle que la perpendiculaire de l'homme ſe trace de ſa clavicule à la cheville du dedans de ſon pied, & qu'on n'a pas oublié que l'aſſiette du cavalier exiſte ſur les trois points d'appui triangulaires du haut des cuiſſes & du croupion). Il faut d'abord ſe placer abſolument droit ſur les deux jambes; éloigner enſuite également les pieds dont la plante doit toujours entièrement poſer à terre; enfin, il faut ouvrir les jambes, & écarter les cuiſſes comme pour recevoir le cercle du cheval. Dans cette ſituation, il eſt conſtant qu'en laiſſant ſubſiſter la direction perpendiculaire du haut & du milieu du corps, il réſulte de l'écartement forcé du bas du corps un état de titubation, d'où on ne ſort qu'à meſure que la ceinture & les hanches avancées creuſent le rein & reculent les épaules. Ce léger changement, qui fait bomber le milieu du corps, n'a pas plutôt mis la pointe des épaules perpendiculaire aux talons, qu'on voit auſſitôt le haut du corps préſenter une ſuperficie inclinée d'arrière en avant, le bas du corps former un plan incliné d'avant en arrière, & la ligne de ſureté reparoître dans toute ſon intégrité, partant de la clavicule, traverſant les hanches, & finiſſant aux chevilles: conſéquemment l'homme dans la diſpoſition équeſtre eſt auſſi-bien en force qu'il peut l'être dans l'état pédeſtre.

Je crains de n'avoir pas ſuffiſamment démontré que la poſition du bas du corps, dont on vient de prendre connoiſſance, eſt la ſeule qui puiſſe faire parvenir à ce qu'on appelle le fond de la ſelle. Convaincu de cette vérité d'après ma propre expérience, d'après celles que me procurent journellement des élèves de différentes conformations, qui touts réuſſiſſent par le même procédé, je crois devoir eſſayer encore de rendre palpables les avantages émanés de l'enveloppe; avantages réels puiſque, ſeulement préſentée pendant la bonne volonté du cheval, l'enveloppe entretient l'aplomb du haut & du milieu du corps. Mais elle fert d'une manière victorieuſe au cavalier qui colle depuis le haut de ſes cuiſſes juſqu'au dedans de ſes pieds, poſitivement comme s'il avoit l'intention de faire joindre ſes deux ſemelles par deſſous l'eſtomac du cheval, dans ces inſtants critiques où ce dernier, n'écoutant que ſa fougue, ſe livre à des défenſes réitérées. En effet, lorſqu'il s'agit de s'oppoſer à la violence d'un choc, quel eſt l'homme aſſez ennemi de ſa ſureté pour ſe mettre à la merci d'un ſeul point d'appui, tandis qu'il eſt à portée de s'en procurer une infinité d'autres? Cependant ceux qui dédaignent l'enveloppe de la capacité même du cheval avec toute l'étendue du dedans de leurs jambes, & qui préfèrent la tenue indiſcrette de leurs ſeuls genoux, ſont encore moins excuſables; car la tangente unique à laquelle ils ſe fient inconſidérément ne peut avoir ſon effet que ſur un point ſupérieur au diamètre du cercle. Or, je ne ceſſe de le répéter, chaque fois qu'on veut fixer un corps circulaire entre deux parallèles, il eſt indiſpenſable que leur point de réunion ſe trouve au moins direct au point diamétral du cercle qu'elles embraſſent. Si les parallèles outrepaſſent le diamètre, elles preſſent alors la portion étroite du demi-cercle inférieur, & la totalité du cercle leur échappe en remontant: (produit de l'enveloppe qui garotte l'homme ſur le cheval.) Si au contraire les parallèles n'atteignent pas le diamètre, leur preſſion agit ſur la partie étroite du demi-cercle ſupérieur, &, plus elles ſerrent, plus le cercle les fuit en deſcendant (effet de la tenue des genoux qui déſunit l'homme d'avec le cheval). Ainſi ſans avoir aucun égard aux vices innombrables qui détruiſent tout l'enſemble de la poſition, on ſe regarde comme très-fondé à déclarer la tenue raccrochée des genoux dangereuſe & perfide, par cela même que chaque effort qu'elle fait pour réſiſter aux ſecouſſes du cheval tend à éloigner du cercle dont on a le plus grand intérêt de s'approcher.

Je ne crois pas m'abuſer en oſant prétendre à la confiance de mes élèves, puiſqu'à chaque pas je les mets en état de vérifier, même à pied, la ſolu-

Digitized by Google

dité des principes que je leur donne pour être à cheval. Ceux qui n'auront point oublié l'attitude que je conſeille plus haut pour s'aſſurer de la vraie poſition du cavalier, n'ont qu'à la reprendre un moment, & ſerrer les cuiſſes comme s'ils vouloient fixer la circonférence du cheval dans la tenue excluſive de leurs ſeuls genoux. Auſſitôt, ils verront l'enfourchure de l'homme le plus fendu prendre la figure d'un compas ouvert; conſéquemment tous les points de contact du dedans des cuiſſes ne pouvoir appuyer ſur la ſelle qu'à meſure que le bas des jambes évaſées abandonne la capacité du cheval: des lors tous les mouvements combinés de l'un & de l'autre préparer une ſéparation prochaine, inévitable & toujours funeſte. Faiſons plus; accordons à la ſeule tenue des cuiſſes & des genoux la vertu préſervative contre les accidents annoncés; mais, en même temps, demandons s'il eſt poſſible d'éviter que la contraction indiſpenſable de ces jointures, forcées en dedans, ne coupe, par la moitié, le levier du bas du corps; puiſqu'il eſt reconnu que plus on ſerre les cuiſſes & les genoux, plus on élargit les jambes & les pieds. Or, n'eſt-ce pas abuſer la juſteſſe des proportions, que de conſeiller une poſition dont la fauſſeté des principes met l'homme le mieux fait autant dans l'impoſſibilité de s'oppoſer au balancement involontaire du haut du corps, que s'il avoit à rejetter les vains efforts qui l'épuiſent ſur le défaut de longueur du bas du corps, au lieu qu'en aſſurant ſeulement par degré, d'abord les cuiſſes, enſuite les genoux, enfin le haut du dedans des jambes, pour reſſerrer avec plus d'efficacité le bas du moler ainſi que les chevilles, on donne à la totalité du bas du corps la vraie tournure d'une tenaille, qui ne ſe ferme jamais pour comprimer la circonférence qu'elle embraſſe, ſans enfoncer l'homme ſur la ſelle au point d'applatir, pour ainſi dire, les trois points d'appui triangulaires du haut des cuiſſes, & ſur-tout celui du croupion; conſéquemment ſans faciliter au cavalier l'aiſance d'entretenir l'accord parfait qui doit régner entre les deux leviers du haut & du bas du corps, ſe balançant réciproquement par leurs propres forces. Je laiſſe actuellement aux lecteurs, comparaiſon faite des deux manières de tenir, le choix entre les deux méthodes dont je viens de leur tracer les réſultats, & je les invite à parcourir dans la ſection ſuivante les défauts qui détruiſent la poſition de l'homme à cheval.

Défauts à éviter dans la poſition.

Le défaut que l'équitation regarde comme le plus nuiſible, & qui n'eſt malheureuſement que trop ordinaire aux commençants, provient de la roideur qu'ils mettent dans le haut ou dans le bas du corps. Il eſt difficile de donner une idée bien juſte du tort que l'inflexibilité de l'une de ces deux parties peut cauſer à l'aſſiette du milieu du corps, ſans reprendre, par extrait, non-ſeulement les trois diviſions de l'homme, mais encore les principes poſés, & les préceptes tracés pour établir l'exacte correſpondance qui fait leur ſureté commune. En conſéquence, il faut ſe repréſenter le corps du cavalier diviſé par tiers, dont la première diviſion comprend la tête, les épaules, les bras, la poitrine, l'eſtomac, le dos, le ventre & la ceinture; dont la ſeconde contient les hanches, le haut des cuiſſes, le rein & le croupion: enfin dont la troiſième renferme le bas des cuiſſes, les genoux, les jarrets, les jambes & les pieds. A l'égard de la poſition particulière à chacune de ces parties, on ſe rappelle ſans doute que l'enſemble de chaque claſſe a pour but d'accroître la ſolidité des trois points d'appui compris dans la ſeconde ſubdiviſion, enſorte qu'ils paroiſſent comme rivés ſur la ſelle. Or les hanches, le haut des cuiſſes, le rein & le croupion, qui compoſent le milieu du corps, ne peuvent parvenir à ce degré d'immobilité, qu'autant qu'ils ſont aidés par le haut & par le bas du corps.

Le haut du corps contribue à rendre ſtable le milieu du corps, lorſque la tête droite, haute & en arrière, porte également ſur les deux épaules; lorſque les deux épaules, égales & baſſes, placent les bras près du corps; lorſque les bras tombants élargiſſent la poitrine; lorſque la poitrine, quoiqu'ouverte, ſaille moins que l'eſtomac qui, lui-même un peu rentré, provoque le gonflement du ventre; lorſque l'ondulation deſcendante de l'épine du dos donne à la colonne oſſeuſe la tournure concave qui lui convient ſeule pour chaſſer le ventre & la ceinture; lorſque le gonflement du ventre achève d'apporter la ceinture en avant; finalement, lorſque la ceinture appuie ſtrictement contre l'arçon de devant. Alors, depuis le ſommet de la tête juſqu'à la ceinture, il n'eſt pas une fibre qui ne ſe relâche, afin que les maſſes du haut du corps entaſſées les unes ſur les autres, forment un bloc aſſez volumineux pour maintenir les hanches portées en avant, pour affermir le bas du rein creuſé, & pour comprimer ſur la ſelle le haut des cuiſſes poſées à plat, ainſi que le croupion.

Autant la preſſion des parties ſupérieures ſecourt les moyennes, autant l'attraction des parties inférieures leur eſt favorable. On n'a pas oublié que la puiſſance de ces dernières ſe manifeſte toutes les fois, qu'en raiſon du pli des genoux, les jambes tombantes également, & les talons en dehors, en arrière, & ſur-tout bas, ſemblent demander pour appui la terre foulée par le cheval. D'où il réſulte que, ſi le poids du haut du corps commence à donner quelque conſiſtance au milieu du corps, c'eſt par la grande extenſion du bas du corps qu'il reçoit ſon dernier degré de fermeté.

Tel un portrait le plus reſſemblant devient méconnoiſſable au moindre changement, de même la plus légère contraction défigure la poſition du cavalier le mieux placé; ſuppoſant que ce ſoit le haut du corps qui ſe roidiſſe, les épaules remontent

nécessairement, le dos devient convexe, les bras s'élèvent, la poitrine s'enfonce, l'estomac paroît, le ventre & la ceinture s'éclipsent; conséquemment, le rein bombe, le croupion s'enlève, & le milieu du corps, privé de son appui d'équerre, roule parallélement sur la selle, au point d'entraîner avec lui le bas du corps dont l'enveloppe, raccourcie par l'élévation du haut du corps, devient insuffisante pour embrasser le cercle du cheval, qui s'échappe à chaque pas. Si la contraction prend sa source dans le bas du corps, les talons hauts diminuent sensiblement l'étendue des jambes, & repoussent les genoux qui, flottants pour lors sur les quartiers de la selle, ne peuvent plus s'opposer au déplacement des cuisses trop ouvertes. De-là naît, & le dérangement total des deux points d'appui parallèles, & l'instabilité du haut du corps, qui suit forcément la destruction de l'enveloppe; destruction occasionnée par le soulèvement préjudiciable du bas du corps. Ce n'est donc qu'en relâchant entièrement le haut du corps, (qu'on sait devoir être incliné d'arrière en avant) forçant la position avancée des hanches & de la ceinture, qu'il est possible d'étendre assez le bas du corps, d'avant en arrière, pour en faire sortir cette foule de tangentes propres à fixer sur la selle les trois points d'appui triangulaires qui soutiennent le milieu du corps.

Il ne faut pas imaginer que le manque de souplesse soit l'unique écueil qu'on ait à redouter. Des négligences, qui paroîtront au premier abord n'exiger qu'une médiocre attention, suffisent pour altérer le fini de la position, & pour faire reparoître au moins une partie des désordres qu'on vient d'esquisser. Par exemple, lorsque la tête sort de sa vraie situation, le cavalier ne peut la porter qu'en avant, ou basse. Dans l'un & l'autre cas, le poids de la tête, hors de son aplomb, attire de toute nécessité, les épaules, & gêne évidemment l'ondulation descendante de la colonne osseuse. Qu'on tarde à réformer cette irrégularité si légère en apparence, bientôt la poitrine rétrécie s'affaisse, le ventre, la ceinture & les hanches disparoissent, & on se trouve en butte aux accidents déjà prévus, puisque le rein forcément bombé met dans l'impossibilité physique de faire porter le croupion sur la selle.

Les mêmes inconvénients se renouvellent lorsque, depuis les épaules jusqu'aux coudes, les bras dérangés ne quadrent plus avec la position totale du haut du corps; dans cette conjoncture, leur déplacement les éloigne, ou les rapproche trop des côtés; absolument collés sur les hanches, les coudes contraignent les épaules à remonter, & si on n'y prend garde, leur contraction gagne avec rapidité toutes les parties du haut du corps dont elle reproduit la pernicieuse élévation. C'est assez de réfléchir aux suites funestes que peut avoir le défaut contraire pour s'en abstenir avec le plus grand soin; car, non-seulement les bras trop distants du corps resserrent la poitrine, écrasent le ventre, reculent la ceinture, mais leur influence dangereuse s'étend jusqu'aux mains qui en reçoivent une espèce de mouvement convulsif, que l'équitation a désigné par le mot *facade*.

Il en est de même des talons bas & en arrière, qu'il faut encore scrupuleusement garder en dehors, sous peine d'être privé des tangentes que fournissent & le plat de la jambe & le dedans de la cuisse; tangentes d'autant plus essentielles, qu'on ne peut raisonnablement espérer de tenir la circonférence que donne le corps du cheval avec le seul point du molet, par la raison que deux corps ronds peuvent bien se toucher, mais ne s'accrochent jamais.

D'après des détails aussi fidellement gradués, on doit être intimément convaincu que la véritable assiette tire son existence du repos absolu des trois points d'appui triangulaires formés par le haut des deux cuisses & par le croupion; mais qu'elle doit sa conservation, ainsi que l'aplomb du haut du corps, à l'enveloppe des jambes égales tombantes perpendiculairement au bas des cuisses posées à plat. Aussi, quoique les défectuosités du haut ou du bas du corps qui occasionnent, soit l'ébranlement des deux points parallèles, soit le dérangement du point d'équerre, fassent toujours courir un danger évident, cependant la conséquence qu'elles entraînent doit plutôt se calculer sur la privation des tangentes, dont la quantité varie suivant le plus ou le moins d'extension des jambes égales du cavalier, que d'après la justesse des proportions qui constituent ce qu'on appelle l'aplomb du haut du corps.

Jusqu'ici nous avons laissé le cheval dans une inaction parfaite. Il faut actuellement essayer de l'en tirer, afin que le cavalier puisse unir la pratique à la théorie. Mais avant que d'enseigner comment on doit s'y prendre pour mettre le cheval en action, on croit essentiel de dévoiler la méchanique des ressorts qui lui servent à se mouvoir.

Méchanique des mouvements du cheval.

Les notions anatomiques mises à la tête de cette leçon, démontrent le cheval divisé par tiers, l'avant-main, le corps, l'arrière-main. L'équitation emploie le même procédé pour définir le cheval. Nonobstant la place qu'il occupe dans la classe des quadrupèdes, elle en fait deux bipèdes qui reconnoissent le corps pour leur centre commun, ou le foyer réciproque de leurs forces. C'est ce point central qu'on regarde comme le sommet du cercle sur lequel l'homme s'assied. En adoptant cette définition, il est aisé d'appercevoir deux colonnes de vertèbres, qui sortent du point de réunion en sens contraire. L'une forme l'encolure, & donne le mouvement aux épaules, ainsi qu'aux jambes de devant, tandis que l'autre, qui traverse les reins, met en action les hanches & les jambes de derrière. Au moyen de ce que chaque colonne a séparément la faculté de s'étendre en ligne di-

Digitized by Google

recte du point central à ſon extrémité, ou de ſe reployer de ſon extrémité ſur le point central, l'ondulation inverſe, qui réſulte de ce double mouvement, permet au cheval d'exécuter trois ſortes de combinaiſons différentes qui produiſent, ou le repos, ou le marcher, ou le reculer. Le repos a lieu toutes les fois que les deux colonnes, totalement déployées, mettent les quatre jambes à une diſtance ſi exacte du centre, que le cheval a plutôt l'air d'être ſuſpendu au milieu d'elles, que de porter deſſus. Pour que le marcher puiſſe s'effectuer, il faut que la colonne de derrière, arrivée la première au point de réunion, place abſolument ſous le centre les jambes qui la ſoutiennent, afin que la colonne de devant, forcée de s'en éloigner, emmène avec elle le bipède qu'elle dirige. Auſſitôt que cette double combinaiſon a provoqué le jeu ſucceſſif des jambes de devant, on voit celles de derrière continuer tranſverſalement leur marche, & ſe remettre ſous le centre, à meſure que l'ondulation de la colonne, qui les fait mouvoir, vient remplacer le vuide de la colonne de devant, qui s'en échappe. Comme le reculer eſt abſolument l'oppoſé du marcher, il eſt évident que le cheval ne peut exécuter cette dernière évolution, qu'en reployant la colonne de devant ſur le point central, d'où la colonne de derrière s'éloigne à ſon tour: de ſorte qu'au marcher, les jambes de derrière enlèvent & pouſſent le centre qui chaſſe devant lui les jambes de devant, tandis qu'au reculer, ce ſont les jambes de devant qui reviennent ſur elles-mêmes pour étayer le centre que les jambes de derrière ſe hâtent alors d'abandonner.

Dans l'appréhenſion que les connoiſſances nouvellement acquiſes ne portent atteinte aux anciennes, on eſtime devoir en retarder l'uſage, encore de quelques inſtants, afin de faire une récapitulation générale de la poſition d'un homme régulièrement aſſis à cheval.

Récapitulation de la poſition de l'homme à cheval.

Pour avoir un modèle d'après lequel on puiſſe ſe former une poſition ſure & agréable, il faut examiner attentivement celle du cavalier que nous avons laiſſé portant la tête haute, droite, un peu en arrière, & regardant ſans affectation, entre les oreilles de ſon cheval, la piſte qu'il deſire lui faire ſuivre. Ayant les épaules effacées, baſſes, égales, la poitrine ouverte, les bras aſſurés contre le corps, les coudes médiocrement écartés des hanches, les avant-bras ſoutenus. Tenant dans la main droite, dont les ongles ſont en deſſous, & dont le dehors du poignet eſt bombé, non-ſeulement le bridon qu'il a pris par-deſſus les rênes de la bride, mais encore la gaule logée la pointe en bas entre ſa cuiſſe & l'épaule du cheval. Ayant la main gauche à la hauteur & vis-à-vis du nombril, détachée du ventre, ainſi que de la ſelle, à la diſtance de quatre doigts, les ongles tournés vers le corps, le poignet un peu creuſé en deſſus, mais abſolument au bout de l'avant bras; cette main placée de manière que les dernières jointures qui attachent les doigts ſoient perpendiculaires à l'arçon de la ſelle, & parallèles à l'encolure du cheval; que celles qui partagent les doigts ſoient à l'oppoſé du poignet, & que les premières, d'où ſortent les ongles, regardent le ventre: empoignant, avec la même main, les rênes ſéparées par le petit doigt, qui ſoutient la rêne droite, & commande à la rêne gauche, tandis que le pouce, diagonalement placé ſur la ſeconde jointure de l'index & abſolument au niveau du pli du coude, appuie directement deſſus afin d'empêcher qu'elles ne gliſſent. Ayant en outre le ventre gonflé, le bas du rein creuſé, la ceinture & les hanches portées en avant, le croupion poſé ſur la ſelle, les cuiſſes ſur leur plat, étendues & fermées, un léger pli dans les genoux ſeulement aſſurés contre les quartiers de la ſelle; les jambes tombantes ſur la ligne du corps, le dedans du molet près du cheval, ſans trop le ſerrer, égales, de peur que ſentant une preſſion plus forte d'un côté que de l'autre, il ne cherche à l'éviter en creuſant le côté comprimé, ou ce qui n'eſt pas moins à craindre, qu'il ne revienne avec fureur ſur la jambe qui l'incommode, ſoutenant la pointe des pieds, parce que les talons en dehors & en arrière deſcendent comme s'il avoit intention de les faire toucher à terre. Bref, tous les cercles du devant du corps très-ouverts, donner au cavalier la figure d'une S, dont la totalité du haut du corps, incliné d'arrière en avant, forme la tête, dont la poſition avancée du milieu du corps repréſente le ventre, & dont le bas du corps très-étendu d'avant en arrière, deſſine la queue.

De l'objet de l'art. (de Bohan).

L'art de monter à cheval eſt celui qui nous donne & démontre la poſition que nous devons prendre ſur un cheval, pour y être avec le plus de ſureté & d'aiſance; qui nous fournit en même temps les moyens de mener & conduire le cheval avec la plus grande facilité, & obtenir de lui par les moyens les plus ſimples, & en le fatiguant le moins poſſible, l'obéiſſance la plus exacte & la plus parfaite en tout ce que ſa conſtruction & ſes forces peuvent lui permettre.

L'homme de cheval eſt donc celui qui, ſolide & aiſé ſur l'animal, a acquis la connoiſſance de ce qu'il peut lui demander, & la pratique des meilleurs moyens pour le ſoumettre à l'obéiſſance.

Le cheval dreſſé ou mis, eſt celui qui connoit les intentions du cavalier au moindre mouvement, & y répond auſſitôt avec juſteſſe, légéreté & force.

Ces deux dernières définitions détaillées donneront un traité complet de l'art de monter à cheval.

Pour donner à la première partie de ce traité l'ordre & la véritable ſucceſſion des objets à traiter, je ſuppoſerai un homme à inſtruire, & je décrirai les leçons qu'il doit recevoir.

De

De la poſition de l'homme ſur le cheval.

La poſition de l'homme ſur le cheval doit être puiſée dans la nature, afin que chaque partie de ſon corps ſoit dans une attitude aiſée & qu'aucune ne fatigue. Le cavalier ſera par conſéquent en état d'être plus longtemps à cheval ſans ſe laſſer, point eſſentiel pour un homme de guerre. L'homme doit être auſſi placé d'une manière ſolide, & la poſition la moins gênante pour lui doit être auſſi la moins gênante pour le cheval, afin de lui laiſſer toutes les facultés de ſes forces.

La première leçon doit ſe donner ſur un cheval arrêté, afin qu'aucun mouvement ne s'oppoſe à la théorie, & que l'attention du cavalier ne ſoit nullement détournée. Il eſt très-inutile de ſe ſervir de chevaux de bois, comme cela s'eſt pratiqué aſſez généralement dans la cavalerie, parce que rarement ces chevaux ſont conſtruits à l'imitation des chevaux naturels, & le cavalier ne peut s'y placer de même; c'eſt d'ailleurs avoir recours à des moyens inutiles.

On placera le cavalier ſur la ſelle de manière que le point d'appui de ſon corps ſoit réparti également ſur ſes deux feſſes, que le milieu de la ſelle doit partager; on lui fera ſentir le plus fort de l'appui ſur les deux os formant la pointe des feſſes, dits (*tubèrositès des os Iſchium*), & on le mettra aſſez en avant ſur la ſelle, pour que ſa ceinture ſoit collée au pommeau.

Son corps ſera d'aplomb ſur cette baſe, de manière que la ligne verticale dans laquelle eſt ſon centre de gravité, ſe trouve paſſer par le ſommet de la tête, & tomber au milieu de ſes feſſes.

La poſition de ſa tête & de ſon cou ſe trouve déterminée par le paſſage de cette verticale.

Le bas des reins doit être un peu plié en avant, afin de faire un arc boutant, dont nous expliquerons l'utilité par la ſuite; ce pli doit être dans les dernières vertèbres dites (Lombaires), & doit s'opérer ſous l'épaiſſeur des épaules, afin de ne pas déranger la verticale qui, comme nous l'avons dit, doit tomber au milieu des feſſes.

Les épaules ſeront plates par derrière, ſans ce qu'on appelle vulgairement les *creuſer*.

Les bras tomberont naturellement par leur propre poids, juſqu'à ce qu'on leur donne une occupation au bridon ou à la bride, ce que nous déterminerons.

Les feſſes étant bien au milieu de la ſelle, les cuiſſes doivent ſe trouver égales; on les tendra & allongera également de chaque côté du cheval, en les abandonnant à leur peſanteur ſans les ſerrer, relâchant au contraire les chairs ou muſcles qui les entourent, afin qu'elles puiſſent s'applatir par le poids des cuiſſes, & leur permettre de porter dans leur partie inférieure.

Les plis des genoux ſeront abſolument ſans force, & on abandonnera les jambes à leur propre peſanteur, afin que leur poids leur faſſe prendre leur véritable poſition, qui eſt entre l'épaule & le ventre du cheval.

Les ligaments de la jambe avec le pied ſeront pareillement lâchés, afin qu'ils ſoient auſſi tombans, preſque parallèles entre eux, & la pointe ſe trouvera un peu plus baſſe que le talon. (*Le cavalier eſt ici ſans étriers*).

Voilà en général la poſture de l'homme ſur le cheval; nous allons la détailler partie par partie, en faiſant ſur chacune les obſervations néceſſaires, & nous prendrons pour cet effet l'ordre qui me paroît le plus convenable, qui eſt de placer d'abord les parties qui doivent ſervir de baſe aux autres.

DIVISION DU CORPS DE L'HOMME EN TROIS PARTIES.

De la partie immobile.

Nous diviſons le corps de l'homme en trois parties, ſçavoir, deux parties mobiles, & une partie immobile, cette dernière ſe trouve au milieu des deux autres, & leur ſert de point d'appui, c'eſt la partie eſſentielle; elle prend depuis les hanches juſqu'aux genoux inclusivement; cette partie doit toujours être liée au cheval, c'eſt-à-dire, ne former avec lui qu'un ſeul & même corps, c'eſt ce qui la fait nommer partie immobile.

Je dis que cette partie immobile doit être parfaitement liée au cheval, puiſque ſans cela la machine entière, à laquelle elle ſert de baſe, n'auroit aucune ſolidité, car il eſt eſſentiel pour qu'un corps ſoit ſolide, que ſa baſe le ſoit; il faut donc trouver le moyen de lier cette partie au cheval; mais nous n'emploierons pas pour cela de force dans les cuiſſes, comme bien des gens l'enſeignent, car premièrement la force dans les muſcles les faiſant raccourcir, ſi on ſerroit les cuiſſes, néceſſairement elles remonteroient.

Secondement, les muſcles du haut des cuiſſes s'arrondiſſant au lieu de s'applatir, empêcheroient la partie inférieure de la cuiſſe & les genoux de poſer ſur la ſelle.

Troiſièmement, il eſt impoſſible d'employer de la force dans les cuiſſes, ſans qu'elle ſe communique aux jambes, parce que les muſcles des jambes ont leurs attaches dans les cuiſſes; il s'enſuit auſſi que, toutes les fois que le cavalier emploie de la force dans ſes cuiſſes, il ſe laſſe bientôt, & on ſent combien il eſt eſſentiel que le cavalier ne ſe fatigue point à cheval.

Il eſt encore bien des raiſons qui démontrent la fauſſeté du principe de ſerrer les cuiſſes, nous les verrons par la ſuite.

Il ne faut pas non plus chercher à contenir les feſſes dans la ſelle, en mettant le corps en arrière, parce que dès-lors le poids du corps fait lever les genoux, & par conſéquent les jambes ſe portent en avant, ce que je démontrerai vicieux à l'article des jambes.

Digitized by Google

Les partiſans du principe dont je veux démontrer les inconvénients, me diront que ce que j'avance eſt faux, qu'ils mettent le corps en arrière ſans que les genoux lèvent; cela peut être, dirai-je, mais il faut, pour que vos genoux ne lèvent pas, que vous ſoutenież votre corps, qui tombe en arrière, par beaucoup de force dans les reins (*fig.* 10). Sans cela il ſait l'effet d'une puiſſance A appliquée à un levier, dont le point d'appui D eſt ſur les feſſes.

Il eſt encore un moyen d'empêcher les genoux de lever lorſqu'on eſt renverſé, c'eſt de les ſerrer avec beaucoup de force; je n'ai qu'une ſeule queſtion à faire aux partiſans de tels principes; je leur demanderai s'il eſt poſſible de reſter long-temps à cheval avec beaucoup de force, ſoit dans les reins, ſoit dans les genoux, ſans être extraordinairement fatigué.

Je réfute également ces moyens pour en propoſer un plus ſimple, dont je ferai voir la ſuffiſance au chapitre de la tenue, & dans la démonſtration méchanique qui le ſuivra.

Ce moyen conſiſte dans une juſteſſe de poſition & un accord d'équilibre qui, ſans avoir les inconvénients des autres méthodes, laiſſe le cavalier parfaitement à ſon aiſe.

Récapitulons d'abord la poſition exacte des parties qui compoſent la partie immobile, ſçavoir, des feſſes, des hanches, des cuiſſes & genoux.

Nous avons dit que les feſſes devoient être bien au milieu de la ſelle, & ſéparées par le milieu du ſiége, les deux os formant le principal point d'appui; les muſcles qui les garniſſent étant lâchés, formeront une baſe d'autant plus large qu'ils s'applatiront davantage. Les deux cuiſſes envelopperont & embraſſeront le cheval avec égalité; elles faciliteront d'autant plus la tenue, qu'elles embraſſeront davantage, & elles embraſſeront d'autant plus qu'elles s'approcheront de la perpendiculaire à l'horiſon.

Il eſt impoſſible de fixer le degré juſte d'inclinaiſon, ou de déterminer l'angle que doit former la ligne de la cuiſſe avec la verticale du corps, la tenſion de la cuiſſe dépendant de ſa conformation, de ſon poids, & particuliérement de la liberté du *fémur dans la cavité cotiloïde*; il vaut donc mieux laiſſer les commençants les genoux un peu trop en avant, que de les obliger à employer des moyens de force & de contrainte pour jetter leurs cuiſſes en arrière, ce qui leur feroit néceſſairement lever les feſſes, & diminueroit l'appui que le corps doit prendre deſſus; mais quelle que ſoit la facilité qu'ait ou qu'acquière l'homme, il ne doit jamais avoir la prétention d'arriver à la perpendiculaire, parce qu'il lui ſeroit impoſſible dans cette attitude d'être aſſis; le véritable principe à donner, eſt de laiſſer prendre à la cuiſſe la tenſion que ſa propre peſanteur lui donnera, en relâchant tous les ligaments.

Les feſſes poſant bien ſur la ſelle, les cuiſſes étant bien lâchées poſeront naturellement ſur leur partie latérale interne, à moins que beaucoup de roideur dans l'attache du fémur ne s'y oppoſe, auquel cas il faut attendre que l'exercice dénoue & donne du jeu à ces parties, ſans exiger des efforts de la part des commençants, en leur donnant le principe mal énoncé de *tournez vos cuiſſes en dedans*, car elles ne doivent être ni en dedans ni en dehors. Il réſulte des efforts que l'élève fait pour les tourner, qu'il roidit les muſcles, qui ſe gonflent & empêchent la pointe des genoux de poter, ce qui ne peut arriver que lorſque le haut des cuiſſes, beaucoup plus gros que le bas, s'applatira.

Les deux hanches ſe trouveront établies perpendiculairement, & ne peuvent varier ſans faire varier la partie immobile.

Toutes ces parties, poſées ſur la ſelle de la manière la plus conforme à la nature, la plus commode & la moins fatiguante pour l'homme, ſeront contenues dans cette poſition par le concours des deux parties mobiles. Il eſt clair que le corps, placé d'aplomb ſur les feſſes, agira ſur elles avec tout l'effort de ſa peſanteur, les chargera le plus poſſible, & par conſéquent les rendra plus difficiles à lever, car plus elles ſeront chargées, plus elles s'écraſeront & tiendront dans la ſelle.

Les jambes abandonnées à leur peſanteur feront deux poids égaux, qui tirant ſur les cuiſſes, les feront d'autant plus poſer, & les affermiront davantage ſur la ſelle; il s'enſuit donc que plus elles ſeront lâchées, plus elles tireront, & plus elles tireront, plus elles coopéreront à la ſolidité de la partie immobile.

C'eſt ainſi que par le moyen des deux parties mobiles, j'affermis l'immobile.

De l'aſſiette.

Ne confondons point, comme l'ont fait pluſieurs auteurs, l'aſſiette avec la partie immobile; c'eſt prendre la partie pour le tout. L'aſſiette n'eſt que les points de cette même partie immobile, c'eſt-à-dire, des feſſes & des cuiſſes qui poſent ſur la ſelle.

On ne peut donc pas augmenter ſa partie immobile, mais on peut augmenter ſon aſſiette, en multipliant le nombre des points des feſſes & des cuiſſes qui poſent ſur la ſelle, & qui ſont véritablement la baſe des deux parties mobiles. Comment, dira-t-on, les points des cuiſſes qui poſent ſur la ſelle, peuvent-ils ſervir de baſe aux parties immobiles, puiſque le corps doit porter entierement ſur les feſſes?

Mais ſi on fait attention que les jambes étant bien lâchées tirent ſur les cuiſſes avec l'effort de leur peſanteur, on appercevra bien que ce poids des jambes tend à faire poſer les cuiſſes ſur la ſelle avec beaucoup plus de force, & que par conſéquent les points des cuiſſes qui poſent ſur la ſelle, ſe trouvent chargés du poids des jambes; ainſi il eſt bien vrai de dire que les points des cuiſſes &

Digitized by Google

des fesses qui posent sur la selle servent de base à la machine, & forment par conséquent ce qu'on nomme *assiette*.

Plus un corps a de base, plus il a de solidité, d'où je conclus que nous pouvons dire, que plus un homme a d'assiette, plus il a de fermeté. Ceci confirme encore ce que j'ai dit dans l'article précédent sur le lâche de la partie immobile; car plus les muscles de cette partie immobile seront lâches, plus le poids de la machine les applatira, & plus il les applatira, plus il en fera passer de points sur la selle.

Du corps & de sa position.

Après avoir vu en général la position de l'homme, nous allons reprendre chacune de ses parties en particulier, c'est-à-dire, chacune des parties qui servent à composer les parties mobiles, car nous nous sommes assez étendus sur l'immobile.

J'appelle le corps, la partie de l'homme qui forme le tronc, il prend depuis la tête jusqu'aux hanches.

Nous avons vu dans l'article précédent, qu'en le plaçant verticalement, il servoit à affermir l'assiette & à la contenir dans la selle; c'est donc une raison pour l'avoir toujours d'aplomb & perpendiculaire sur les fesses; (remarquez que c'est la verticale du corps qui doit être perpendiculaire; car le corps de l'homme ne peut jamais être dans une ligne droite). D'ailleurs cette posture lui est naturelle. Tout corps, de quelque espèce qu'il soit, auquel on veut donner de la fermeté, on le met toujours d'aplomb sur sa base, car lorsqu'il en sort, il faut des forces étrangères pour le soutenir & l'empêcher de tomber du côté de son inclinaison (*fig.* 11). Si on met le corps C D perpendiculaire sur une base horisontale A B, de sorte que C D forme avec A B deux angles droits, il est clair que le corps C D sera en équilibre. Si au contraire, sur la base A B horisontale, on élève obliquement le corps O D, de sorte que O D forme avec A B deux angles inégaux, il est évident que le corps O D suivra son inclinaison, & tombera sur l'extrémité B de la base A B, à moins qu'on n'y mette un soutien P Q, que je compare à la force que le cavalier sera obligé de mettre dans ses reins, si son corps est dans la direction O D.

Comme nous avons démontré, & que nous démontrerons encore que toute force à cheval ne vaut rien, cela suffit pour révoquer tout principe qui place le corps autrement que perpendiculaire. Il est essentiel pour l'alignement d'une troupe d'avoir une position de corps égale & uniforme; ceux qui donnent le principe de mettre le haut du corps en arrière, doivent donc déterminer l'angle qu'ils veulent lui faire former avec la ligne horisontale; sans cela, il n'est point de règle sure, car il y a cent mille obliques & il n'y a qu'une perpendiculaire.

Des prétendues aides du corps.

On peut voir, par ce que je viens de dire, que je regarde comme mauvais toute aide & mouvement de corps; je ne crois pas avoir besoin de démontrer davantage la fausseté des principes qui les ordonnent: mais je renvoie à la seconde partie, au chapitre des pas de côté, la démonstration de l'inutilité de ces prétendues aides, quand même elles ne seroient pas mauvaises.

De la Tête.

La tête doit être droite, mais sans gêne, ni affectation; c'est un défaut commun à bien des gens, de trop chercher à faire mettre la tête en arrière; pour lors, le cavalier contracte une roideur dans le col dont il a peine après se à déshabituer; il a un air gêné, & par conséquent mauvaise grace; on ne sauroit trop lui recommander d'avoir de l'aisance dans toutes ses parties, sans laquelle nous démontrerons qu'il ne peut exister de justesse.

Des Bras.

Les bras font partie de la machine, ils doivent par conséquent être libres & aisés; leur position différente peut concourir ou nuire à l'équilibre du corps; faisant l'effet d'un balancier, celui qui s'écartera trop du corps le fera nécessairement pancher de l'autre côté; il ne faut pas non plus les serrer, car toutes les fois qu'on a prétendu les coller au corps, on a été contre la nature; non-seulement ils doivent être libres, aisés & lâches comme dépendans d'un corps dont toutes les parties doivent l'être, afin de former un équilibre parfait, mais encore, comme ils ont des fonctions, il faut qu'ils soient à même de les exécuter avec aisance; toute action ou fonction qui est gênée ne peut produire qu'un effet sans justesse, ni précision; c'est pourquoi je veux que les bras tombent naturellement, & se placent d'eux-mêmes.

Il est des maîtres qui ont été jusqu'à faire trotter des commençans avec des gaules sous les bras, pour les accoutumer à avoir les coudes serrés, prétendant par-là leur donner de la grace; tout ce que j'en puis dire, c'est que les auteurs de ce principe ne connoissent pas la signification du mot de grace, & ne se doutent pas, qu'en faisant serrer les coudes, ils donnent des entraves à une partie qu'ils doivent chercher à faire mouvoir.

D'autres, non moins insensés, font trotter leurs cavaliers les mains derrière le dos, parce qu'ils prétendent par-là accoutumer le commençant à avoir les épaules effacées, & à ne pas se tenir à la main; leur but est bon, il est très-essentiel que le commençant apprenne à être droit, & à ne pas se tenir à la main, mais en lui mettant les mains derrière le dos, on roidit & renverse les épaules, ce défaut est très-grand, il se contracte aisément & ne s'en va pas de même; on peut habituer le commençant à avoir les épaules plates par derrière,

Digitized by Google

en le lui recommandant souvent, & on peut auſſi bien l'accoutumer à ne pas ſe tenir à la main, ayant les bras devant lui, que placés derrière le dos; on peut à la rigueur lui faire abandonner de temps en temps les rênes.

Enfin les bras ſont faits pour manœuvrer & travailler, ils ne peuvent le faire avec juſteſſe, s'ils ne ſont entiérement libres; ils doivent travailler en entier, & prendre leur point d'appui à l'épaule, ſans lui communiquer la moindre force, non plus qu'à aucune partie du corps.

Des Mains.

Les mains ont pluſieurs fonctions différentes à cheval; ſur le cheval neuf, & qui n'eſt pas mis, elles ſont occupées toutes deux; mais ſur le cheval embouché & dreſſé, la gauche eſt ſeule occupée du maniement de la bride, & la droite peut être employée à tout autre uſage, tel que tenir le ſabre, un piſtolet, &c. Nous verrons la poſition de la main à la bride; ici, je la ſuppoſe tenant toutes deux un bridon; chaque main doit empoigner une rêne, les ongles en-deſſous, & les pouſſer ſur le plat des rênes, ſe regardant, les poignets bas & les bras à demi-tendus; s'ils l'étoient tout-à-fait ils ſeroient roides, & le cheval pourroit d'un coup de tête un peu fort attirer le corps de l'homme en avant, & s'ils étoient trop pliés au coude, lorſque le cavalier auroit beſoin de faire des temps d'arrêt, ſes bras ſe trouveroient gênés dans leur action, & obligés de ſe tirer derrière ſon corps.

De l'épine du dos & des reins.

L'épine du dos eſt compoſée de pluſieurs vertèbres, rangées les unes ſur les autres, & artiſſement emboîtées, quoique douées de beaucoup de ſouplеſſe; cette colonne vertébrale règne tout le long du dos de l'homme, & ſert à ſoutenir ſon corps; elle peut ſe mouvoir en tout ſens, & principalement dans ſon extrémité inférieure, appellée reins, formés par les vertèbres dites lombaires. Réduiſons la qualité des mouvements dont elle eſt ſuſceptible, & qui ſont auſſi nombreux que les rayons qu'on peut tirer d'un cercle à une circonférence, réduiſons-les, dis-je, à quatre principaux; ſavoir, en avant, en arrière, à droite & à gauche, ce qui occaſionne quatre mouvements du corps; ſavoir, corps en avant, corps en arrière, corps penché à droite, corps penché à gauche.

L'homme à cheval ne doit connoître que ces quatre fonctions des reins; les deux dernières ne doivent être même employées que dans les mouvements circulaires, ſi le cheval ſe panche. Voici comment le cavalier peut avoir beſoin des deux premières fonctions des reins.

Le cheval eſt ſuſceptible de pluſieurs mouvements, ſauts & contre-temps, dans leſquels la poſition de ſon corps venant à changer, & ne reſtant plus parallèle à l'horiſon, ſa ligne verticale ſe trouve changée par rapport à ſon corps, le cavalier doit par conſéquent changer la ſienne, & mettre le corps, ſoit en avant, ſoit en arrière, ſuivant la poſition que prend le cheval, & toujours chercher une poſition, dans laquelle la ligne verticale & celle du cheval ne forment qu'une ſeule & même ligne droite, parce que ſans cela, comme je le ferai voir, il n'y auroit point d'union entre les deux corps.

Ces mouvements du corps, ſoit en avant, ſoit en arrière, doivent être opérés par le moyen d'une grande ſouplеſſe dans les dernières vertèbres lombaires; ce pli doit toujours un peu exiſter, afin de tenir la ceinture en avant, & ſervir d'arc-boutant contre quelques mouvements irréguliers du cheval, qui tendroient à jetter le corps en avant, tel par exemple qu'un arrêt ſubit; mais, comme nous l'avons déja remarqué, ce pli doit être fort léger, ne s'opérer que ſous l'épaiſſeur des épaules, & plus il ſe ſera bas, mieux il remplira ſon objet.

Des Jambes.

Les jambes forment la ſeconde partie mobile; nous avons vu qu'étant lâchées, & tombant naturellement, leur poids ſervoit à aſſurer la partie immobile dans la ſelle; je vais démontrer que la poſition qu'elles prennent, étant lâchées, eſt encore celle qui eſt la plus avantageuſe pour leurs fonctions.

Les jambes ſervent d'aides, comme nous le verrons, & c'eſt par leur attouchement au ventre du cheval qu'elles lui font connoître la volonté du cavalier; plus elles ſeront près de la partie ſur laquelle elles font leurs fonctions, mieux elles ſeront placées, puiſqu'il eſt des cas où il faut qu'elles ſoient promptes à ſecourir le cheval, & ſans à coup: étant lâchées, elles tombent directement contre le ventre du cheval, & vis-à-vis ſon centre de gravité. C'eſt donc la poſition qui leur eſt la plus avantageuſe, tant pour l'affermiſſement de la partie immobile, que pour leurs fonctions.

Ainſi logées entre l'épaule & le ventre du cheval, elles ſe trouveront être dans la poſition la plus commode pour l'eſcadron.

Il doit y avoir une grande liberté dans le pli du genou, afin que les jambes prennent d'elles-mêmes la poſition de leur verticale, qu'elles travaillent plus moëlleuſement, & qu'elles conſervent toujours leurs fonctions par rapport à la partie immobile.

Des Pieds.

Les pieds doivent être parallèles entr'eux, ils ſe trouveront naturellement ainſi placés, ſi les cuiſſes & les jambes ſont ſur leur plat; mais ſi elles n'y ſont ſont pas, il eſt inutile & même dangereux de chercher à tourner ſes pieds, parce qu'on ne peut le faire alors qu'en eſtropiant la cheville; c'eſt pourquoi, ſi votre cavalier a les pieds en dehors, regardez ſes cuiſſes & ſes jambes.

Il eſt cependant des perſonnes qui ont les pieds

Digitized by Google

en dehors à cheval, quoique leurs cuisses & leurs jambes soient tournées; je ne dirai pas que c'est défaut de conformation, car cela est très-rare, quoiqu'en dise M. de Jaucourt à l'article MARCHE de l'encyclopédie; mais je dirai que c'est une mauvaise habitude contractée dès l'enfance; quand on apprend à marcher aux enfans, il arrive souvent qu'on leur fait tourner les pieds en dehors, sans faire attention aux genoux, de-là vient cette mauvaise habitude, si désagréable à la vue, & si pernicieuse à cheval, parce que, dès-lors, pour peu que les jambes se ferment, l'éperon porte, & un homme les pieds en dehors feroit très-incommode dans l'escadron; il faut tâcher de réformer cette habitude, en recommandant souvent au cavalier de lâcher le col du pied, afin qu'à force de temps les ligamens & les muscles reprennent leur attitude naturelle.

Si le pied est bien lâché, la pointe se trouvera un peu plus basse que le talon, (nous supposons le cavalier toujours sans étrier).

De la tenue à cheval.

Le premier objet qu'on doit avoir en vue, en mettant un homme à cheval, ou en donnant des principes pour l'y mettre, c'est de lui donner une position dans laquelle il ait de la tenue & de la fermeté, car toute posture où on ne peut prouver la tenue doit être réputée mauvaise.

Je distingue deux espèces de tenue, l'une que je nomme vraie, & l'autre que je nomme fausse.

On a vu dans la position que je viens de décrire, l'équilibre du corps de l'homme; c'est cet aplomb & cet équilibre qui forme la vraie tenue, ce n'est que par la correspondance & l'union de toutes les parties du corps, que la machine entière se maintient dans cette position; donc toutes les fois que quelqu'une d'elles n'a plus de fonctions, & ne coopère plus à cet équilibre, il est bientôt perdu, & alors la vraie tenue cesse d'exister; l'équilibre perdu, la machine tomberoit au moindre mouvement, si on ne substituoit des forces de pression, & ce sont ces forces que je nomme fausse tenue. Je dis fausse, non parceque je crois qu'avec une telle tenue on ne puisse rester à cheval, mais parce que, dans cette tenue, le cavalier n'est plus maître d'agir, toutes ses parties étant en contraction, & c'est positivement l'instant où les opérations de ses bras & de ses jambes lui sont le plus nécessaires pour manœuvrer le cheval, & s'opposer aux dérèglements auxquels ils s'abandonne.

Voyons un homme dans cette dernière tenue; pour peu que le cheval en sautant enlève le devant, comme il a la charnière des reins extrêmement roide, son corps se porte en arrière, sitôt que le corps est en arrière, il le tient à la main, les cuisses se serrent & les jambes se roidissent; si le cheval rue en sautant, comme il a les reins tout d'une pièce, il met le corps en avant, les fesses deviennent en l'air, les genoux se serrent, & le corps venant en avant, il faut nécessairement que les talons se mettent dans le ventre. Toutes ces choses sont immanquables, & indispensables à un homme, qui, pour sa tenue, employe de la force, & il est aisé de comprendre le mauvais effet que doit produire la tenue de la main & les éperons dans les flancs du cheval, au moment où il saute; c'est ce qui fait que, loin de s'appuiser, le cheval, qui n'auroit fait qu'une pointe ou une ruade, se défend pendant une heure; on bat l'animal, on lui impute la faute, & on ne s'apperçoit pas de son ignorance.

Revenons à la première tenue, que je nomme vraie. N'étant qu'équilibre, les bras & les jambes conservent leur liberté, travaillent le cheval, & s'opposent à ses dérèglements; pour lors, l'animal trouvant toujours des obstacles à ses sottises, & n'ayant rien de la part du cavalier qui l'y excite, il n'est pas douteux que, sous un tel homme, il ne peut que se corriger, au lieu que sous l'autre, tout l'excitant à se débarrasser d'un fardeau qui le gêne par sa fausse attitude, il ne sera sage que lorsque les forces lui manqueront.

Je suis bien loin de dire que la vraie tenue est aisée à avoir, & qu'il n'y a qu'à se lâcher pour être ferme, ce n'est point ce que j'entends; il faut de l'usage en toute chose, & l'art de monter à cheval a toujours été reconnu pour en demander beaucoup. Il faut, pour avoir la vraie tenue, qu'un homme soit parfaitement placé, que toute crainte soit bannie. C'est pourquoi on ne sauroit avoir trop d'attention dans les écoles, à mener les commençants peu-à-peu; car si vous donnez à votre cavalier, les premiers jours, un cheval qui saute, vous l'obligerez malgré lui à avoir recours à la fausse tenue, & il est même certain que s'il vouloit se lâcher il tomberoit. Il faut attendre qu'il soit bien placé, avant de lui demander de la tenue.

Personne ne peut se flatter de la perfection, c'est pourquoi il peut très-bien arriver qu'un excellent homme de cheval soit dérangé par un saut inattendu; une fois l'équilibre de la machine perdue, il faut nécessairement qu'il emploie de la force, mais alors je lui recommande de n'en employer que dans les parties où elle est nécessaire, & que la quantité suffisante pour se tenir, se relâche aussitôt que la bourrasque est finie, & qu'il se sent d'aplomb.

Le degré de tenue est plus ou moins grand; celui qui en a le plus est celui qui peut le passer le plus long-temps de la fausse; au reste, cette tenue de force est bien fautive, puisque tous les gens qui tombent de cheval s'en servent.

Quand on est une fois en état de monter des chevaux qui sautent, il faut en monter beaucoup, cela donne de la tenue, de la hadiesse & de l'aisance.

De la Justesse & de l'Aisance.

On nomme justesse ce parfait équilibre qui fait que l'homme se lie à son cheval par les poids &

Digitized by Google

contre-poids de toutes ces parties, ſans avoir recours à des forces étrangères qui le fatigueroient trop, & dont il lui ſeroit impoſſible de faire uſage, un certain temps.

C'eſt dans cette juſteſſe ſeule que peut ſe trouver l'aiſance, c'eſt-à-dire, cette liberté dans chaque partie du corps, qui permet au cavalier d'en faire l'uſage qu'il deſire. Il y a un principe bien vrai & connu de tous les ſavants maîtres d'exercice de corps, c'eſt que la plus grande juſteſſe produit la plus grande aiſance; & réciproquement, la plus grande aiſance produit la plus grande juſteſſe.

De la Grace.

Ces deux articles ſe ſuivent, par le grand rapport qu'ils ont enſemble; on nomme *grace*, une certaine aiſance qui, ſe trouvant dans toutes les parties du corps, fait qu'elles agiſſent avec un concert qui flatte l'œil; je ne crois pas qu'on puiſſe définir ſous un autre point de vue ce qu'on nomme grace.

Tout le monde ne peut y prétendre; on voit tous les jours des gens biens faits, & auxquels on ne ſauroit trouver des défauts, qui cependant ne flattent pas l'œil autant que d'autres; cette qualité eſt naturelle à de certaines perſonnes, & je dis qu'on ne peut que l'aider par l'art.

Cet art conſiſte à donner de l'aiſance à toutes les parties qui compoſent la machine, car toute poſture gênée eſt déſagréable à la vue.

M. d'Auvergne, lieutenant-colonel de cavalerie, commandant l'équitation de l'école royale militaire, s'eſt rendu célèbre par la ſolidité de ſes principes, & par l'intelligence ſupérieure avec laquelle il les enſeigne & les met en exécution. Voici la démonſtration qu'il donne de la meilleure poſition de l'homme ſur le cheval.

Le centre de gravité de l'homme eſt dans une verticale, qui prend du ſommet de la tête & ſe termine à l'os *pubis*.

Le centre de gravité du cheval eſt dans une ligne verticale, qui prend au milieu du dos de l'animal & ſe termine à la pointe du ſternum.

Il faut que l'homme ſoit placé à cheval de manière que la ligne verticale, dans laquelle ſe rencontre ſon centre de gravité, ſe trouve directement oppoſée à la ligne verticale du cheval, dans laquelle ſe rencontre auſſi ſon centre de gravité, & qu'elles ne forment plus qu'une ſeule & même ligne droite; les deux corps ſeront par conſéquent en équilibre.

Dans tous les mouvements de l'animal, ſa ligne verticale changeant, celle de l'homme doit changer auſſi, & ne former qu'une ſeule & même ligne droite; ſi elles formoient un angle, les deux corps ſe choqueroient à chaque inſtant, & par conſéquent perdroient de leur force & de leur viteſſe. (*axiome*).

Ce que nous venons de dire eſt pour la poſition du corps ſeulement; ſi ce corps n'avoit rien qui le contînt en équilibre, il tomberoit au moindre mouvement de l'animal; les cuiſſes & les jambes, qui embraſſent le cheval, lui ſervent de contre-poids, & ces parties unies avec le corps du cheval forment l'équilibre de toute la machine.

Les jambes & les cuiſſes ne peuvent former l'équilibre avec le corps, qu'au moyen de leur poids, ces parties doivent donc être abſolument ſans force ni roideur, pour en obtenir toute la peſanteur.

Planche 4 (*fig.* 4), nous conſidérons le corps comme une puiſſance P, qui tire verticalement & avec l'effort de la peſanteur du corps.

Nous conſidérons les cuiſſes comme une autre puiſſance Q, qui tire ſuivant une verticale priſe du centre de gravité de la cuiſſe, & qui fait l'effort de la peſanteur de la cuiſſe.

Nous conſidérons de même les jambes comme une puiſſance R, qui tire verticalement & avec l'effort de leur peſanteur.

Ces trois puiſſances ſont parallèles, étant toutes verticales; il ſera aiſé de leur trouver une réſultante.

On en trouvera d'abord une de la puiſſance du corps avec celle de la cuiſſe, enſuite une autre compoſée de cette réſultante avec la puiſſance de la jambe; cette dernière réſultante attirera tout le corps de l'homme en avant, ce qui doit être pour l'empêcher de tomber en arrière, quand le cheval ſe porte en avant.

La maſſe de la machine animale étant portée en avant, & ſoutenue par le moyen de ces quatre colonnes, le corps de l'homme tomberoit en arrière, s'il n'étoit attiré en avant par le contre-poids des cuiſſes & des jambes; mais ce contre-poids, ou les puiſſances des cuiſſes & des jambes, dont nous venons de parler, ſont portées en avant avec la maſſe de l'animal.

La réſultante qui attire le corps de l'homme en avant, l'y attirera dans le moment où l'animal ſe porte en avant, & empêchera le corps de tomber en arrière; donc c'eſt la peſanteur des cuiſſes & des jambes qui contient le corps, & l'empêche de faire des mouvements irréguliers qui contrarieroient l'animal.

La ligne verticale du corps de l'homme le partageant en deux parties égales, il ſuit de-là que la cuiſſe & la jambe droite ſont équilibre avec la partie droite du corps, & que la cuiſſe & la jambe gauche ſont équilibre avec la partie gauche; c'eſt pourquoi il eſt eſſentiel pour conſerver ces équilibres, d'embraſſer également ſon cheval avec les deux cuiſſes. Si on ne l'embraſſe pas également, il n'y a plus d'équilibre, cela ſe ſent aiſément, parce que plus de peſanteur dans l'un des deux poids attire l'autre & fait pencher la machine.

Par ce que nous venons de dire, on voit que l'homme eſt diviſé en trois parties, en corps, cuiſſes & jambes. Le corps & les jambes ſont deux parties qui doivent être mobiles, les cuiſſes doi-

Digitized by Google

vent être immobiles, & ne former qu'un seul & même corps avec le cheval.

Le corps de l'homme doit être mobile, pour que sa ligne verticale puisse toujours se démontrer en ligne droite avec celle de l'animal, & changer ainsi que la fienne à chaque mouvement qu'il fait.

La partie mobile des jambes est faite pour porter le cheval en avant, & lui faire exécuter tous les mouvements dont il est susceptible.

Dans leurs opérations, il faut qu'elles gardent leur pesanteur, pour conserver leur fonction d'équilibre; ainsi elles doivent se fermer sans roideur: si on en employoit, le corps se porteroit nécessairement en arrière quand on fermeroit les jambes.

Les bras, qui ont l'effet des deux extrémités d'un balancier, doivent tomber également, pour ne pas déranger l'équilibre du corps. Si dans leurs différents mouvements, on est obligé d'en éloigner un plus que l'autre, ou d'employer plus de force dans l'un que dans l'autre, il faut que le corps n'ait point de part à leurs mouvements: sans quoi l'équilibre se perdroit.

Si toutes les parties du corps sont dans la position indiquée, la machine entière restera en équilibre, dans l'état de repos & dans l'état de mouvement du cheval.

POTENCE. Règle de six pieds de haut, divisée & marquée par pieds & pouces. Une autre règle qui fait l'équerre avec celle-là, & qui y tient de manière qu'elle coule tout du long, détermine la mesure de la hauteur des chevaux. On pose la règle de six pieds droite le long de l'épaule, posant à terre près le sabot; on fait descendre ensuite l'autre règle jusqu'à ce qu'elle pose sur le garrot, puis regardant à l'endroit où ces deux règles se joignent, & comptant les pieds & pouces de la grande regle jusqu'à cet endroit, on connoit précisément la hauteur du cheval.

POTENCE est aussi un bâtis de charpente en forme de potence, au bout de laquelle on laisse pendre la bague quand on veut courre la bague. Brider la potence, c'est toucher en courant la bague avec la lance, le bras de la potence auquel pend la bague.

POUDRE ou *poussiere*. Battre la poudre ou la poussière, c'est lorsque le cheval ne fait pas à chaque temps ou à chaque mouvement, assez de chemin avec ses jambes de devant; c'est lorsqu'il pose ses pieds de devant tout près de l'endroit d'où il les a levés. Un cheval bat la poudre au terre-à-terre, lorsqu'il n'embrasse pas assez de terrein avec les épaules, & qu'il fait tous ses temps trop courts, comme s'il les faisoit en une place. Il bat la poudre aux courbettes, lorsqu'il les hâte trop & qu'il les fait trop basses. Il bat la poudre au pas, lorsqu'il va un pas court & qu'il avance peu, soit qu'il aille au pas par le droit ou sur un rond, ou qu'il passège. Battre la poudre ou la poussière, est le contraire d'embrasser beaucoup de terrein. On dit aussi cheval qui trépigne, qui bat la poudre avec les pieds de devant, en maniant sans embrasser la volte.

PRÉSENTER la gaule est un honneur qu'on rend aux personnes de considération, lorsqu'ils entrent dans une écurie pour y voir les chevaux. L'écuyer ou un des principaux officiers lui présentent une gaule.

PROMENER un cheval sur ou par le droit, pour dire le faire marcher sur une ligne droite, le promener au pas, au trot, sur les voltes entre deux talons, la tête & les hanches dedans, pour dire le faire marcher de côté entre deux lignes ou pistes. On dit aussi se promener, prendre l'air à cheval, en carrosse. *Voyez* PASSÉGER, VOLTES, TALON.

Q.

QUARRÉ. Volte quarrée & large, de manière que le cavalier fasse marcher son cheval de côté sur une des lignes du quarré. Quelquefois les écuyers imaginent ce quarré parfait, d'autres fois ils font un quarré long, & c'est sur les angles de ces quarrés qu'ils instruisent le cheval à tourner, en faisant en sorte que les pieds de devant fassent un quart de rond pour gagner l'autre face du quarré sans que les pieds de derrière sortent de leur place, & qu'ils fassent un angle presque droit. On dit travailler en quarré, quand au lieu de conduire le cheval en rond & sur une piste circulaire autour du pilier, on le mène par les quatre lignes droites & égales qui forment le quarré, tournant la main à chacun des angles, qu'on suppose qu'elles forment à une égale distance du centre, ou du pilier qui le représente.

QUART-EN-QUART. Travailler de quart-en-quart, c'est conduire un cheval trois fois de suite sur chaque ligne du quarré qu'on se figure autour du pilier, le changer ensuite de main, le faire partir, le conduire trois fois sur la seconde ligne, & en faire autant sur les autres angles & lignes.

QUART de volte ou de rond. Pour apprendre au cheval à tourner & à plier sur les voltes, on partage la volte en quatre; on arrête le cheval droit & juste sur quatre parties. Lorsqu'il est instruit dans cet usage, il faut chaque fois que le cavalier l'arrêtera, qu'il le lève en une place, quatre courbettes seulement sans tourner; puis continuer, tournant de pas, arrêtant & levant quatre courbettes en une place, jusqu'à ce qu'il sache parfaitement bien cette leçon. Lorsque le cheval est arrivé à ce point, au lieu de faire les quatre courbettes en une place, il faut que le cavalier tourne doucement la main, & s'il aide bien à propos, il obligera le cheval à tourner & à faire le quart de volte, sans discontinuer les courbettes. *Voyez* QUARRÉ.

QUATRE-COINS. Travailler sur les quatre coins ou faire les quatre-coins, c'est diviser la volte

Digitized by Google

en quatre quarts, & faire faire au cheval un rond ou deux, au trot ou au galop, ſur les quatre quarts, ou ſur les quatre angles du quarré qu'on ſe figure autour du pilier, au lieu de la volte circulaire.

QUINTAINE. Poteau ſimple, ou repréſentant un homme armé d'un bouclier, auquel on jette des dards ou ſur lequel on va rompre des lances à cheval; on appelle auſſi cette figure *faquin*. Courre la quintaine ou le faquin, c'eſt un exercice d'académie.

QUINTE. Eſpèce de fantaiſie qui tient du cheval rétif; car le cheval pendant quelques inſtans ſe défend & ne veut pas avancer. Les mules ſont ſujettes à ce défaut.

QUINTEUX. Cheval qui a des quintes.

QUITTER les étriers, c'eſt ôter ſes pieds de dedans de gré ou de force. Lorſqu'un cheval emporte ſon homme, il doit quitter les étriers, ou pour ſe jetter à terre, ou afin que ſi le cheval tombe, il n'ait pas les pieds engagés dans les étriers, ce qui eſt très-dangereux. Le pen de fermeté du cavalier lui fait ſouvent quitter les étriers quand ſon cheval trotte ou galope.

R.

RABAISSER ſe dit en ce ſens dans le manège: ſi le cheval n'a pas aſſez de force pour continuer à faire des courbettes, il ſe rabaiſſera aiſément de lui-même.

RABATTRE ſe dit d'un cheval qui manie à courbettes; & on dit qu'il les rabat bien, lorſqu'il porte à terre les deux jambes de derrière à-la-fois, lorſque ces deux jambes touchent terre enſemble, & que le cheval ſuit tous les temps avec la même juſteſſe. Un cheval qui harpe des deux jarrets, & qui a les jambes baſſes en maniant, rabat bien ſes courbettes, les rabat avec beaucoup de grace. On dit auſſi qu'un cavalier dompte & rabat l'impétuoſité d'un cheval fougueux.

RACCOLT, un pas raccolt. Vieille expreſſion dont quelques écuyers ſe ſont ſervis pour dire un pas d'école, un pas raccourci. Ce terme eſt formé du mot italien *raccolto*, & a le même ſens.

RACCOURCIR un cheval, c'eſt rallentir ſon allure en le tenant dans la main.

RAGOT ſe dit des chevaux qui ont les jambes courtes, la taille renforcée & large du côté de la croupe. Il diffère du gouſſaut, en ce que le gouſſaut a l'encolure plus épaiſſe, & qu'il a plus d'épaules.

RAMASSÉ. Un cheval ramaſſé, c'eſt la même choſe que ragot. *Voyez* RAGOT; excepté qu'il ſe dit des chevaux de toute ſorte de taille.

RAMENER, c'eſt faire baiſſer le nez à un cheval qui porte au vent, qui lève le nez auſſi haut que les oreilles, qui ne porte pas en beau lieu. On met des branches hardies, ou la martingale aux chevaux pour les ramener.

RAMINGUE. C'eſt un cheval rétif qui réſiſte aux éperons & s'y attache, qui rue, qui recule, qui faute pluſieurs fois de ſuite en l'air pour jetter en bas le cavalier; en quoi il diffère du chatouilleux qui, après y avoir réſiſté quelque temps, obéit enſuite, & va beaucoup mieux par la peur d'un jarret vigoureux, lorſqu'il ſent le cavalier étendre la jambe, qu'il ne va par le coup même. Les ramingues ſont dangereux, en ce qu'ils ſont très-ſujets à doubler des reins & à faire des pont-levis.

RAMPIN eſt un cheval bouleté des boulets de derrière, & qui ne marche par conſéquent que ſur la pince; c'eſt ordinairement un défaut que le cheval a apporté en naiſſant.

RASSEMBLER, c'eſt tenir le cheval dans la main & dans les jarrets, de façon que ſes mouvemens ſoient plus vifs & moins allongés; effectivement, le cheval alors paroît plus court qu'auparavant. Se raſſembler eſt l'action du cheval dans cette occaſion. Raſſembler ſes quatre jambes enſemble, mouvement que fait un cheval pour ſauter un foſſé, une haie, &c.

CE QUE C'EST QU'UN CHEVAL RASSEMBLÉ. (THIROUX).

J'ai dit plus haut que l'homme & le cheval ne pouvoient jouir du mouvement avec ſureté, qu'au moyen du ſcrupuleux entretien de leurs perpendiculaires. Je dois ajouter actuellement que tout être agiſſant ne parvient au mouvement, qu'autant qu'une ſage préparation le met en force. Telles ſont les loix de la nature. Les bipèdes s'y ſoumettent en rapprochant aſſez leurs baſes pour qu'une ſeule, chargée de toute la maſſe, étaie le centre, pendant que l'autre s'en éloigne, afin de le recevoir. Le quadrupède uſe de la même précaution; mais obligé de ſoigner à-la-fois les quatre jambes qui le ſoutiennent, on le voit doubler cette opération qui caractériſe le raſſembler.

On juge donc le cheval raſſemblé, lorſque les deux colonnes vertébrales, également repliyées ſur le centre, amènent les quatre jambes abſolument ſous le corps, en ſorte que le point de réunion, autant reſſerré qu'il peut l'être, s'élève de lui-même comme pour contenir l'abondance des forces qui y refluent de toutes parts. Pour apprécier toute l'utilité qu'on retire de cette dernière combinaiſon, lorſque de l'état du repos on veut faire paſſer le cheval à celui du mouvement, il ſuffit de comparer la diſpoſition apparente du cheval qui, dans une inaction parfaite, attend patiemment que le cavalier ſoit monté & placé, avec celle qui dérive du raſſembler. Alors on ne doit avoir d'autre deſir que de connoître la méthode qui montre à raſſembler un cheval.

* *Comment on raſſemble un cheval.*

Auſſitôt qu'on a quelques idées de la ſtructure du cheval, il eſt aiſé de prévoir comment on réuſſit

réuſſit à le raſſembler, ſur-tout en obſervant que, d'un côté, les rênes de la bride, & de l'autre, la puiſſance des jambes égales maîtriſent l'ondulation de chaque colonne ſoumiſe dès-lors à la diſcrétion du cavalier. Cette remarque faite, ſi on ſe retrace la poſition du cheval au moment où l'homme achève de prendre la ſienne, on le trouve dans la double impuiſſance de faire un pas en avant ou en arrière. La première cauſe d'inaction vient du déploiement abſolu des deux colonnes vertébrales. En ſecond lieu, les rênes, ſans être dures, ſont cependant aſſez fermes pour s'oppoſer au moindre effort de la colonne de devant, tandis qu'avec la preſſion des jambes égales on a la faculté de former une barrière impénétrable à la colonne de derrière. Or, partant de ce point, on voit qu'une légère augmentation, & dans la valeur puſſative des jambes égales, & dans la retenue de la main, ſuffit pour obliger le cheval à reployer, en même temps, ſes deux colonnes ſur le centre, & conſéquemment pour l'exciter, non-ſeulement à reculer les jambes de devant, mais à lui faire avancer celles de derrière. Ainſi, pour raſſembler un cheval, il faut que la main rapprochée du corps ajoute à la tenſion égale des rênes, & que la preſſion des jambes du cavalier amène & ſoutienne l'arrière-main du cheval au centre. Dès cet inſtant, le choc qu'éprouve mutuellement chaque colonne, rebrouſſée vers le point central, produit l'effet d'un reſſort tendu qui n'attend qu'un très-petit moyen pour opérer ſa plus grande force.

N'eſt-ce pas ici le moment favorable pour faire appercevoir aux élèves le double ſecours qu'ils *ſont en* droit d'attendre de la preſſion motivée de leurs jambes? On a vu précédemment le cavalier les employer, au moyen de l'enveloppe, à la conſervation de l'aſſiette, lorſque, tombant ſur la ligne du corps, il leur fait embraſſer exactement la capacité du cheval, poſitivement à l'endroit où les ſangles aſſurent la ſelle. Il n'eſt pas douteux que, dans cet état, les jambes les plus étroitement collées, ne peuvent ni donner, ni doubler l'action du cheval. Premièrement, les jambes agiſſent ſur une partie oſſeuſe, accoutumée de longue-main à ſouffrir la ligature des ſangles, conſéquemment peu ſuſceptible d'être mue par la preſſion qui réſulte de l'enveloppe des jambes égales. Secondement, les jambes enveloppantes, comprimant le centre même du cheval, leur action, dès-lors ambigue, ne doit pas avoir plus d'effet pour le chaſſer en avant, que pour le porter en arrière. Mais auſſitôt qu'il s'agit d'exciter, par preſſion, l'ondulation de la colonne de derrière, que ce ſoit à deſſein de raſſembler le cheval, ou bien avec l'intention de le porter en avant, on n'a d'autre moyen que d'augmenter par degrés le pli des genoux, juſqu'à ce que les jambes égales, reculées derrière les ſangles, aillent chercher l'arrière-main, dont la colonne vertébrale arrive au centre à meſure que les jambes du cavalier viennent, en gliſſant le long du ventre du cheval reprendre ſur la ligne du corps la place ordinaire & favorable à leur enveloppe. Je m'arrête encore, afin d'obſerver qu'il faut aſſez ſoigner les diverſes preſſions que peuvent produire la main ou les jambes égales, pour être aſſuré que leurs puiſſances ne parviennent au cheval qu'autant qu'on veut lui donner ou lui ôter de l'action. Dans le premier cas, les jambes égales doivent agir ſur l'arrière-main du cheval, de manière à lui faire ſentir diſtinctement dans leur preſſion un commencement qui l'invite à ſe porter en avant, un milieu qui le détermine, & une fin qui l'y force; comme dans la ſeconde circonſtance, la retenue de la main ſuit ponctuellement la réſiſtance ou l'obéiſſance du cheval, en paſſant de la main légère à la main douce, & de la main douce à la main ferme; qualités de la main qui conſiſtent à ne lui donner que le degré de fermeté néceſſaire pour qu'elle prime toujours le point de réſiſtance de l'appui du cheval. Cette double précaution évite au cheval la ſurpriſe de l'à-coup qu'il reçoit immanquablement des jambes ſubitement approchées, ou empêche qu'il ne ſoit douloureuſement affecté de la faccade émanée d'une main bruſquement retenue.

RECHERCHER un cheval, c'eſt lui donner toute la gentilleſſe & les agrèments dont il eſt capable.

REINS. Les reins du cheval commencent vers le milieu du dos juſqu'à la croupe. Les reins bien faits ſont ceux qui s'élèvent un peu en dos d'âne; quand ils s'élèvent trop, on dit que le cheval eſt boſſu. Autre bonne qualité du cheval, c'eſt d'avoir les reins larges; ce qu'on appelle le rein double; les reins courts, marquent la force. Les mauvaiſes qualités des reins ſont d'être longs & d'être bas, ce qui s'appelle un cheval enſellé. On entend en diſant qu'un cheval a du rein, que la force de ſes reins ſe fait ſentir au trot & au galop, aux reins du cavalier.

RELAIS, RELAYER. Les chevaux de relais ſont ceux qu'un grand ſeigneur qui voyage envoie devant, ou qu'il ordonne de tenir prêts, pour pouvoir en changer quand il veut faire plus de diligence. Relais ſe dit auſſi du lieu où on envoie, ou bien où on tient prêts à partir des chevaux frais, deſtinés à ſoulager ceux qui ſont fatigués.

RELAYER, c'eſt monter ou faire atteler à ſa voiture des chevaux frais, qu'on appelle chevaux de relais.

RELEVER. C'eſt obliger le cheval à porter en beau lieu & lui faire bien placer ſa tête, lorſqu'il porte bas ou qu'il s'arme pour avoir l'encolure trop molle. Il y a de certains mords propres à relever un cheval. On appelle auſſi les airs relevés, les mouvements d'un cheval qui s'élève plus haut que le terre-à-terre, quand il manie à courbettes, à balotades, à croupades & à cabrioles. On dit auſſi un pas relevé, des paſſades relevées.

REMIS. Un cheval bien remis, terme de manège, qui veut dire que l'écuyer a appris l'exercice

du manège à un cheval à qui on l'avoit laiſſé oublier ou par négligence, ou pour avoir été mené par des cavaliers ignorans.

RENDRE la main, c'eſt faire enſorte que les rênes pour le cavalier & les guides pour le cocher deviennent moins tendues, afin de ſoulager la bouche des chevaux. Il y a deux façons de rendre la main pour le cavalier, & il n'y en a qu'une pour le cocher. La première, qui eſt la même pour le cocher, eſt d'avancer ſa main qui tient les rênes ou les guides. La ſeconde, qui ne peut regarder que le cavalier, eſt de prendre le bout des rênes de la main droite, puis la main gauche les quitte pour un moment. Rendre toute la bride, c'eſt prendre le bout des rênes, comme je viens de dire, & après les avoir quittées de la main gauche, avancer la main droite juſques ſur le cou du cheval. Tout cela fait à propos, donne une grande aiſance à la bouche du cheval; & par conſéquent le cavalier s'en trouve auſſi plus à ſon aiſe.

RÊNES. Deux longes de cuir qui ſont attachées d'un côté à la branche de la bride, & qui ſont de l'autre dans la main du cavalier, ſont agir l'embouchure, & tiennent la tête du cheval aſſujettie. Ajuſter les rênes, prendre, tenir les rênes en main. Un cavalier doit tenir les rênes égales, enſorte que le pouce ſoit appuyé ſur toutes les deux, & que le petit doigt les tienne ſéparées. Newcaſtle donne le nom de rênes aux deux longes du caveçon qu'il faiſoit attacher aux ſangles ou au pommeau de la ſelle, & que le cavalier tiroit avec la main pour plier & aſſouplir le cou du cheval. Fauſſe rêne eſt une longe de cuir qu'on paſſe quelquefois dans l'arc du banquet, pour faire donner un cheval dans la main, ou pour lui faire plier l'encolure. Newcaſtle en condamne l'uſage, & prétend qu'une fauſſe rêne n'eſt plus que comme un bridon qui n'a point de gourmette.

De la main de la Bride, et de ses effets. (La Guérinière).

Les mouvements de la main de la bride, ſervent à avertir le cheval de la volonté du cavalier; & l'action que produit la bride dans la bouche du cheval, eſt l'effet des différents mouvements de la main. Comme nous avons donné dans la première partie de cet ouvrage, l'explication des parties qui compoſent la bride, & la manière de l'ordonner, ſuivant la différence des bouches, nous n'en parlerons point ici.

M. de la Broue, & après lui M. de Newcaſtle, diſent que pour avoir la main bonne, il faut qu'elle ſoit légère, douce & ferme. Cette perfection ne vient pas ſeulement de l'action de la main, mais encore de l'aſſiette du cavalier; lorſque le corps eſt ébranlé, ou en déſordre, la main ſort de la ſituation où elle doit être, & le cavalier n'eſt plus occupé qu'à ſe tenir: il faut encore que les jambes s'accordent avec la main, autrement l'effet de la main ne ſeroit jamais juſte; cela s'appelle en termes de l'art, accorder la main & les talons, ce qui eſt la perfection de toutes les aides.

La main doit toujours commencer le premier effet, & les jambes doivent accompagner ce mouvement; car c'eſt un principe général, que dans toutes les allures, tant naturelles qu'artificielles, la tête & les épaules du cheval doivent marcher les premières; & comme le cheval a quatre principales allures, qui ſont, aller en avant, aller en arrière, aller à droite & aller à gauche; la main de la bride doit auſſi produire quatre effets, qui ſont, rendre la main, ſoutenir la main, tourner la main à droite, & tourner la main à gauche.

Le premier effet, qui eſt de rendre la main, pour aller en avant, eſt un mouvement qui ſe fait en baiſſant la main, & en la tournant un peu les ongles en deſſous: la ſeconde action, qui eſt de ſoutenir la main, ſe fait en approchant la main de l'eſtomac, & en la levant les ongles un peu en haut. Cette dernière aide eſt pour arrêter un cheval, ou marquer un demi-arrêt, ou bien pour le reculer: il ne faut pas dans cette action, peſer trop ſur les étriers, & il faut en marquant le temps de la main, mettre les épaules un peu en arrière, afin que le cheval arrête ou recule ſur les hanches. Le troiſième effet de la main, eſt de tourner à droite, en portant la main de ce côté, ayant les ongles un peu en haut, afin que la rêne de dehors, qui eſt la rêne gauche, laquelle doit faire action, puiſſe agir plus promptement. Le quatrième effet, eſt de tourner à gauche, en y portant la main, tournant un peu les ongles en deſſous, afin de faire agir la rêne de dehors, qui eſt la rêne droite à cette main.

Suivant ce que nous venons de dire, il eſt aiſé de remarquer qu'un cheval obéiſſant à la main, eſt celui qui la ſuit dans tous ſes mouvements, & que ſur l'effet de la main, eſt fondé celui des rênes, qui ſont agir l'embouchure.

Il y a trois manières de tenir les rênes; ſéparées dans les deux mains; égales dans la main gauche; où l'une plus courte que l'autre, ſuivant la main où on travaille un cheval.

On appelle rênes ſéparées, lorſqu'on tient la rêne droite dans la main droite, & la rêne gauche dans la main gauche.

On ſe ſert des rênes ſéparées pour les chevaux, qui ne ſont point encore accoutumés à obéir à la main de la bride; on s'en ſert auſſi pour les chevaux qui ſe défendent, & qui refuſent de tourner à une main.

Pour bien ſe ſervir des rênes ſéparées, il faut baiſſer la main gauche, lorſqu'on tire la rêne droite, pour tourner à droite; & de même en tirant la rêne gauche, pour faire tourner un cheval à gauche, il faut baiſſer la rêne droite: autrement le cheval ne ſauroit à quelle rêne obéir: ſi on ne baiſſoit pas celle qui eſt oppoſée à la main où on le veut tourner.

Digitized by Google

Les rênes égales dans la main gauche, servent à mener un cheval obéissant à la main de la bride, tant pour les chevaux de campagne, que pour ceux de chasse & de guerre; mais lorsqu'on travaille un cheval dans un manège, pour le dresser & lui donner leçon, il faut que la rêne de dedans soit un peu raccourcie dans la main de la bride, afin de lui placer la tête du côté où il va: car un cheval qui n'est point plié, n'a point de grace dans un manège; mais la rêne de dedans ne doit point être trop raccourcie; cela donneroit un faux appui, & il faut toujours sentir dans la main de la bride, l'effet des deux rênes. Le plus difficile est de plier un cheval à droite, non-seulement parce que la plupart des chevaux sont naturellement plus roides à cette main qu'à gauche, mais cette difficulté vient encore de la situation des rênes dans la main gauche: comme elles doivent être séparées par le petit doigt, il se trouve que la rêne gauche, qui est par-dessous le petit doigt, agit plus que la rêne droite, qui est par-dessus; enforte que lorsqu'on travaille un cheval à droite, il ne suffit pas d'accourcir la rêne droite pour le plier, on est souvent obligé de se servir de la rêne droite, en la tirant avec le petit doigt de la main droite, qui fait la fonction du petit doigt de la main gauche, lorsqu'on travaille à gauche. Il y a très-peu de personnes qui sachent bien se servir de la rêne droite: la plupart baissent la main gauche en la tirant, & alors ils ne tirent que le bout du nez du cheval, parce que la rêne de dehors n'en soutient pas l'action: il faut donc lorsqu'on tire la rêne droite pour plier un cheval à droite, que le sentiment de la rêne de dehors reste dans la main gauche, afin que le pli vienne du garot & non du bout du nez, qui est une vilaine action.

Il n'en est pas de même pour la main gauche. La situation de la rêne de dedans, qui est au-dessous du petit doigt, donne beaucoup de facilité à plier un cheval à cette main, joint à ce que presque tous les chevaux y ont plus de disposition. Il faut remarquer que lorsqu'un cheval est bien dressé, il ne faut raccourcir que très-peu la rêne de dedans, ni se servir que rarement de la main droite pour le plier à droite; parce qu'il doit alors se plier par l'accord de la main & des jambes; mais avant qu'il soit parvenu à ce degré de perfection, il faut nécessairement se servir des rênes de la manière que nous venons de l'expliquer.

La hauteur de la main règle ordinairement celle de la tête du cheval; c'est pourquoi il faut la tenir plus haute que dans la situation ordinaire, pour les chevaux qui portent bas, afin de les relever; & elle doit être plus basse & plus près de l'estomac, pour ceux qui portent le nez au vent, afin de les ramener & de leur faire baisser la tête.

Lorsqu'on porte la main en avant, cette action lache la gourmette & diminue par conséquent l'effet du mors. On se sert de cette aide pour chasser en avant un cheval qui se retient; lorsqu'au contraire, on retient la main près de l'estomac, alors la gourmette fait plus d'effet, & le mors appuie plus ferme sur les barres, ce qui est bon pour les chevaux qui tirent à la main.

Nous avons dit ci-dessus, que la main bonne renfermoit trois qualités, qui sont d'être légère, douce & ferme.

La main légère, est celle qui ne sent point l'appui du mors sur les barres.

La main douce, est celle qui sent un peu l'effet du mors sans donner trop d'appui.

Et la main ferme, est celle qui tient le cheval dans un appui à pleine main.

C'est un grand art que de savoir accorder ces trois différents mouvements de la main, suivant la nature de la bouche de chaque cheval, sans contraindre trop & sans abandonner à coup le véritable appui de la bouche, c'est-à-dire, qu'après avoir rendu la main, ce qui est l'action de la main légère, il faut la retenir doucement, pour chercher & sentir peu à peu dans la main l'appui du mors, c'est ce qu'on appelle avoir la main douce; on résiste ensuite de plus en plus en tenant le cheval dans un appui plus fort, ce qui provient de la main ferme; & alors on adoucit & on diminue dans la main le sentiment du mors, avant de passer à la main légère pour y faire que la main douce, précède & suive toujours l'effet de la main ferme, & on ne doit jamais rendre la main à coup ni la tenir ferme d'un seul temps, on offenseroit la bouche du cheval, & on lui feroit donner des coups de tête.

Il y a deux manières de rendre la main. La première, qui est la plus ordinaire & la plus en usage, est de baisser la main de la bride, comme nous l'avons dit; la deuxième manière est de prendre les rênes avec la main droite au-dessus de la main gauche, & en lâchant un peu les rênes dans la main gauche, on fait passer le sentiment du mors dans la main droite, & enfin en quittant tout-à-fait les rênes qui étoient dans la main gauche, on baisse la main droite sur le cou du cheval, & alors le cheval se trouve tout-à-fait libre, sans bride. Cette dernière façon de rendre la main s'appelle *descente de main*; on la fait aussi en prenant le bout des rênes avec la main droite, la main à la hauteur de la tête du cavalier, & le bras droit en avant & libre; mais il faut être bien sûr de la bouche d'un cheval & de son obéissance, pour entreprendre de le mener de cette dernière façon. Il faut bien se donner de garde de rendre la main, ni de faire la descente de main, lorsque le cheval est sur les épaules; le vrai temps de faire ce mouvement à propos, c'est après avoir marqué un demi arrêt, & lorsqu'on sent que le cheval plie les hanches, de lui rendre subtilement la bride, ou bien on fait la descente de main. Ce temps, qu'il faut prendre bien juste, & qu'il est difficile de saisir à propos, est une aide des plus subtiles & des plus unies de la cavalerie,

Digitized by Google

parce que le cheval pliant les hanches dans le temps qu'on abandonne l'appui, il faut néceſſairement qu'il demeure léger à la main, n'ayant point de quoi appuyer ſa tête.

Il y a encore une autre manière de ſe ſervir des rênes, mais elle eſt peu uſitée ; c'eſt d'attacher chaque rêne à l'arc du banquet, & alors la gourmette ne fait aucun effet. Cette façon de ſe ſervir des rênes s'appelle *travailler avec de fauſſes rênes* ; on s'en ſert encore quelquefois pour accoutumer les jeunes chevaux à l'appui du mors lorſqu'on commence à leur mettre une bride.

M. le duc de Newcaſtle fait une diſſertation ſur les rênes de la bride, où il paroît quelque vraiſemblance dans la ſpéculation ; mais qui, ſelon moi, ſe détruit dans l'exécution. « Il dit que de quelque » côté que les rênes ſoient tirées, l'embouchure » va toujours du côté oppoſé à la branche ; que » lorſque la branche vient en dedans, l'embou» chure va en dehors, enſorte, continuet-il, que » les rênes étant ſéparées, lorſqu'on tire la rêne » droite, l'embouchure ſort dehors de l'autre côté, » & oblige le cheval de regarder hors de la volte, » & on preſſe auſſi la gourmette du côté de de» hors ».

Ce principe eſt détruit par l'uſage, qui nous prouve que le cheval eſt déterminé à obéir au mouvement de la main du côté qu'on tire la rêne. En tirant, par exemple, la rêne droite, le cheval eſt obligé de céder à ce mouvement, & de porter la tête de ce côté. Je conviens qu'en tirant ſimplement la rêne, ſans ramener en même temps la main près de ſoi, comme on le doit, l'appui ſera plus fort du côté oppoſé ; mais cela n'empêchera pas le cheval d'obéir à la main & de porter la tête de ce côté, parce qu'il eſt obligé de ſuivre la plus forte impreſſion, laquelle ne vient pas ſeulement de l'appui qui ſe fait du côté de dehors, mais de la rêne qui fait agir toute l'embouchure, la tire, & par conſéquent la tête du cheval auſſi, du côté où on veut aller. D'ailleurs en ſe ſervant de ſa main à propos, on accourcit un peu la rêne de dedans, & alors le mors appuie ſur la partie qu'on veut déterminer.

Il faut encore remarquer que lorſqu'on ſe ſert de la rêne de dehors en portant la main en dedans, cette action détermine l'épaule de dehors en dedans, & fait paſſer la jambe de dehors par-deſſus celle de dedans ; & lorſqu'on ſe ſert de la rêne de dedans en portant la main en dehors, ce mouvement élargit l'épaule de dedans, c'eſt-à-dire, fait croiſer la jambe de dedans par-deſſus celle de dehors. On voit par ces différents effets de la rêne de dehors & de celle de dedans, que c'eſt le port de la main qui fait aller les parties de l'avant-main du cheval, & que tout cavalier qui ne connoît pas l'uſage des rênes de la bride, travaille ſans règles & ſans principes.

PREMIÈRE CONNOISSANCE DES RÊNES (DUPATY) :

Juſqu'ici j'ai tourné mon cheval comme il pouvoit & ſans le contraindre, parce qu'il ne diſtinguoit pas aſſez bien les deux rênes ; mais il faut enfin les lui faire connoître ſuffiſamment pour qu'on puiſſe s'en ſervir.

Je commence par lui faire ſentir la rêne de dedans un peu plus que celle de dehors, que je relâche même s'il faut, afin que l'animal comprenne mieux. Averti par la ſenſation ſur une ſeule barre, il donne la tête & plie un peu le cou. Cette opération ſe fait en trottant toujours ſur le droit. Les deux jambes de l'homme le portent toujours en avant dans le même train. Lorſqu'il a fait quelques pas ainſi à une main, je le mets à l'autre de la même manière, & je tâche qu'il réponde également des deux côtés, ce qui eſt difficile & rare. Auſſi il eſt à propos de travailler davantage le côté qui ſe prête le moins à cette leçon.

Parvenu à ſe plier volontiers pour la rêne de dedans qui, dans ce travail doit primer, on commencera à ſentir un peu la rêne de dehors, afin que le cheval puiſſe être enſemble ; il n'y ſeroit jamais, ſi une ſeule rêne agiſſoit. A meſure qu'il obéit aux deux rênes, ſelon leur valeur, je le redreſſe, & je tâche de lui fixer la tête ſans force, en l'alignant autant qu'il ſe peut avec le bridon, & en lui demandant un petit pli.

On pourroit à la rigueur tourner le cheval avec une ſeule rêne ; mais ce ſeroit un travail ſans goût, ſans juſteſſe, & qui fatigueroit le cheval ſur la partie de dedans. En effet cette partie auroit bien des efforts à faire pour ſoutenir la maſſe qui ſe porteroit toute ſur les jambes de dedans : il eſt donc à propos que nos jambes viennent au ſecours.

Première connoiſſance des jambes.

Après avoir plié le cheval de la rêne de dedans, avoir arrêté le degré de pli qu'on veut lui laiſſer, il faut ranger un peu les hanches en dehors, en lui faiſant ſentir la jambe de dedans un peu plus que celle de dehors.

Quand il commencera à répondre facilement à ce travail, on pourra penſer à le tourner, & on n'aura autre choſe à faire qu'à ſentir la jambe de dehors & la rêne de dedans ; mais on ne lâchera pas les opérations oppoſées qui doivent contenir le cheval ; la jambe de dedans empêche le cheval de trop céder à l'action de celle de dehors, & le porte en avant ; & la rêne de dehors l'empêche de ſe jeter ſur l'épaule de dedans.

Lorſque le cheval a plus d'inſtruction, on tourne d'une manière plus analogue au vrai droit ; mais dans les commencements on ne peut pas exiger tant de juſteſſe.

Il y a des chevaux qui ont une grande difficulté pour tourner, & qui même refuſent de tourner à une main ; c'eſt qu'ils ne ſont pas encore aſſez ſou-

Digitized by Google

ples. Il faut les remettre aux leçons précédentes, & les y tenir longtemps.

Quelquefois auſſi on veut les tourner pour la rêne de dedans & la jambe du même côté ; alors il leur en coûte trop d'obéir, parce qu'ils ne peuvent conſerver de force après avoir dérangé la direction naturelle des vertèbres des reins & du dos. Il eſt à propos de leur faire ſentir beaucoup la jambe de dehors qui fixe les hanches, & donne par-là les moyens au cheval de ſe mettre en force.

Il y a d'autres chevaux qui, au lieu de ſe plier du côté où il s'agit de tourner, ſe plient de l'autre, & tournent en ſe jetrant ſur la jambe de dedans. A ceux-là il faut éviter de leur faire ſentir cette jambe ; mais on doit leur bien faire connoître & craindre la jambe oppoſée, & ne les tourner que lorſqu'ils ſe plient & rangent les hanches convenablement.

Si on s'appercevoit que le cheval refuſât de tourner par malice, comme cela arrive quelquefois, & qu'il reculât pour éviter la ſujétion qu'exige cette action, il faudroit alors le pincer vertement & le jetter en avant ; par ce moyen, on le corrigera de ſes caprices, & on le décidera à faire docilement ce qu'on exige de lui,

En général, c'eſt une excellente méthode, lorſqu'un cheval refuſe à une leçon, de reprendre la précédente ; car c'eſt une preuve que l'animal n'y eſt pas encore bien confirmé, & qu'il a beſoin qu'on l'y remette.

Du tourner (Thiroux).

Lorſqu'un cheval trouve dans ſa courſe quelque obſtacle qui le force à ſe détourner, il y parvient en prenant la tournure d'un demi-cercle ouvert, ſoit de gauche à droite (ce qui conſtitue le tourner à droite), ſoit de droite à gauche (ce qui caractériſe le tourner à gauche).

Le tourner de gauche à droite.

Suppoſons pour un moment l'obſtacle d'un angle à gauche, il eſt évident, qu'à moins de reculer, le cheval ne peut l'éviter qu'en ſe portant à droite. Or, la première opération naturelle au cheval en liberté, opération qui nous eſt commune & à tout être mouvant, lorſque nous croyons devoir nous détourner d'un objet que nous appercevons à gauche, c'eſt de regarder à droite, pour reconnoître la nouvelle carrière dans laquelle nous allons chercher un abri. En réfléchiſſant ſur les ſuites de ce premier mouvement, on trouve qu'il produit le double effet, & d'aſſurer à l'animal qu'il ne court aucun riſque de s'engager dans la nouvelle route qu'il veut ſuivre, & de laiſſer ſous le centre la jambe ſur laquelle il va tourner ; conſéquemment qu'il facilite l'évolution du tourner dans toute la ſécurité phyſique & morale. Quant au dernier effet du port de la tête, rien de plus aiſé que d'en vérifier le réſultat, puiſque touts les individus qui compoſent le règne animal, rentrent forcément la partie du corps qu'ils regardent. Le cheval commence donc par tourner ſa tête à droite. Ce port de tête, qui attire la jambe 1 abſolument ſous le bipède de devant, entame d'abord l'ouverture du demi-cercle figuré de gaucke à droite, & la pente, que l'avant-main en reçoit, diſpoſe enſuite tout le reſte du corps à prendre ſucceſſivement la même forme. La colonne de devant, ainſi balancée de gauche à droite, alourdit viſiblement la jambe 1 plus que la jambe 2 ; enforte que cette jambe 1, fixée à terre, ſert de pivot indiſpenſable à ſa compagne la jambe 2, juſqu'à ce que les épaules du cheval ſoient directes à la nouvelle piſte qu'il eſt à la veille de parcourir. Auſſitôt après le paſſage de la jambe 2 ſur la jambe 1, le cheval avance tranſverſalement ſous le centre la jambe 3 ; muni d'un ſecours auſſi néceſſaire, il retire la jambe 1 de deſſous la jambe 2, & après avoir poſé ſes deux jambes de devant à côté l'une de l'autre, il finit l'évolution du tourner à droite par le jeu de la jambe 4 qui achève d'effacer la figure demi-cintrée de gauche à droite, en plaçant le cheval dans la nouvelle piſte droit d'épaules & de hanches, tel qu'il étoit avant que de quitter celle dont il eſt ſorti par le tourner de gauche à droite.

Le tourner de droite à gauche.

Les moyens que le cheval emploie pour le tourner de droite à gauche, ſont exactement pareils à ceux dont on vient de donner les détails, ſi ce n'eſt qu'ils ſont inverſement combinés ; c'eſt-à-dire, que le cheval commence par regarder à gauche. La colonne de devant chargée ſur la jambe 2 que le cheval approche en la regardant, aide au paſſage de la jambe 1, qui fait prendre au cheval la tournure du demi-cercle ouvert de droite à gauche ; enſuite la jambe 4 s'avance tranſverſalement pour étayer le poids du corps, & afin que la jambe 2, retirée de deſſous la jambe 1, permette à la jambe 3 de terminer l'évolution du tourner de droite à gauche.

Calquons actuellement les temps des mains, créateurs des preſſions du mors, ſur les combinaiſons naturelles au cheval pour tourner à droite & à gauche, & enſeignons au cavalier l'art de tendre à ſon gré les reſſorts dont il vient de prendre connoiſſance, de manière que l'exécution du cheval ſemble moins tenir de l'obéiſſance, qu'être le réſultat d'une volonté déterminée de ſa part.

Comment on tourne un cheval de gauche à droite.

Pour ſe conformer en tout point aux loix dictées par la nature, lorſqu'on veut tourner un cheval de gauche à droite, il faut, d'après le principe ci-devant poſé, que les deux rênes ſont deux barrières mobiles dans leſquelles la preſſion des jambes égales du cavalier fait continuellement paſſer le cheval, il faut, dis-je, s'occuper du ſoin de rétrécir la barrière droite, & d'augmenter l'eſpace que peut donner la barrière gauche. On n'a donc rien

Digitized by Google

de mieux à faire, en pareille circonſtance, (le demi-arrêt préalablement marqué) que d'arrondir la main, en bombant le dehors du poignet, juſqu'à ce que les jointures qui partagent les doigts aient pris la place de celles d'où ſortent les ongles. Les rênes, qu'on entretenoit dans la plus grande égalité, reçoivent à la minute une valeur différente, vu que l'arrondiſſement de la main raccourcit la rêne droite, & lâche la rêne gauche. Il faudroit avoir entièrement oublié que les rênes correſpondent en ligne directe aux branches du mors, dont les talons poſent à-plomb ſur les barres du cheval, pour ne pas s'appercevoir que la rêne droite tendue preſſe la barre droite, & conſéquemment produit l'effet d'attirer à elle la tête du cheval, tandis que le relâchement de la rêne gauche permet le port de la tête à droite, & forme un vuide propre à recevoir la convexité de l'encolure. Le cheval conſomme de lui-même cette double combinaiſon de l'avant-main, en retenant près de lui la jambe 1, pour qu'elle ſerve de pivot au bipède de devant, pendant le tourner de gauche à droite. Auſſitôt que le cheval regarde à droité, on porte la main & l'aſſiette du milieu du corps du même côté, en obſervant de conſerver le dehors du poignet bombé. Par ce moyen la rêne gauche, qui recouvre toute la tenſion dont l'arrondiſſement de la main l'avoit fruſtrée, mais ſans que ce ſoit au détriment de la rêne droite, contracte une puiſſance pulſative qu'elle exerce d'abord ſur l'encolure & enſuite ſur l'épaule gauche du cheval. La nouvelle preſſion de la rêne gauche, agiſſant ſur ces deux parties avant que de ſe faire ſentir à la barre gauche, redreſſe l'encolure, pouſſe la colonne de devant attirée par la rêne droite, & détermine enfin le cheval à paſſer la jambe 2 ſur la jambe 1 reſtée ſous l'avant-main. C'eſt à ce paſſage d'une jambe ſur l'autre, que l'équitation rapporte le mot chevaler. La jambe 2, étendue ſur la jambe 1, n'eſt pas plutôt remiſe à terre, qu'on rend la main. Alors le cheval aſſujetti à la combinaiſon tranſverſale ci-deſſus démontrée, cédant en outre à la preſſion des jambes égales du cavalier, avance la jambe 3 qui vient naturellement étayer le poids des deux corps inclinés à droite. Puis on le voit retirer la jambe 1 pour la placer à côté de la jambe 2, & enfin il étend la jambe 4 qu'il poſe auprès de la jambe 3. On ne doit pas être étonné de voir les jambes de derrière travailler à l'inſtar de celles de devant, quoique le cheval ſe meuve obliquement, & ce par la puiſſance de la main, aidée de la preſſion des jambes égales, du moment qu'on fait que la loi tranſverſale dirige autant les deux bipèdes du cheval, qu'elle préſide au jeu de ſes quatre baſes; c'eſt-à-dire, que ſi la jambe gauche de derrière ſuit conſtamment la jambe droite de devant, les épaules déterminées, par ſuppoſition, à droite, donnent toujours les hanches balancées à gauche. C'eſt ainſi que le cheval qui ſe prépare au tourner à droite, porte un temps ſur les jambes 2 & 3, afin de placer la jambe 1 deſſous le bipède de devant; & la jambe 4 deſſous celui de derrière, conſéquemment l'avant-main incliné à gauche, pendant que l'arrière-main penche à droite, de même que l'exécution de cette évolution exige qu'il contre-balance inverſement ſes deux bipèdes, portés alors ſur les jambes 1 & 4, contre-poſition qui lui donne la faculté de faire agir les jambes 2 & 3 principales actrices dans l'évolution du tourner de gauche à droite.

Comment on tourne un cheval de droite à gauche.

Comme on ne peut pas raiſonnablement eſpérer de ne jamais rencontrer que des angles ouverts à gauche, il eſt autant de l'intérêt du cavalier d'apprendre à tourner un cheval de droite à gauche, que de ſçavoir le détourner de gauche à droite.

Puiſque le cheval, abſolument libre de ſes mouvements, emploie au tourner à gauche les mêmes procédés qui le font tourner à droite, excepté que leur combinaiſon eſt inverſe, de même la méthode relative à cette première opération, quoique conforme pour les réſultats à celle qui vient de produire la dernière, doit cependant être inverſement combinée. En partant de cette remarque, & dans la vue de mettre les élèves en état de trouver, par comparaiſon, les moyens propres à tourner le cheval de droite à gauche, on eſtime devoir reprendre encore le détail des préceptes qui viennent d'être donnés pour déterminer le cheval à ſe porter de gauche à droite.

D. Lorſqu'on veut exécuter la leçon du tourner à droite, quelles ſont les ſenſations que le cheval doit éprouver?

R. Preſſion ſur la barre droite; preſſion ſur l'épaule droite; preſſion ſur la partie de l'encolure bombée à gauche; preſſion ſur l'épaule gauche, aidée de l'attraction de l'épaule droite; enfin liberté dans la colonne de devant, & preſſion ſur la colonne de derrière.

D. Quels ſont actuellement les moyens créateurs de ces diverſes preſſions?

R. L'arrondiſſement de la main; le port de la main à droite; la deſcente de la main, & la preſſion des jambes égales.

D. Comment enſuite les différentes combinaiſons de la main & des jambes du cavalier opèrent-elles ſur le cheval?

R. Premièrement, l'arrondiſſement de la main, qui raccourcit la rêne droite & allonge la rêne gauche, fait appuyer le mors plus ſur la barre droite que ſur la barre gauche. Secondement, la main portée à droite éloigne du cheval la rêne droite, qui ramène avec elle la colonne de devant, pendant que la rêne gauche, rapprochée du cheval par le même port de la main à droite, preſſe l'encolure qu'elle redreſſe, & pouſſe l'épaule gauche ſur laquelle ſa nouvelle tenſion a lieu. Ainſi le ſeul temps de la main portée à droite attire d'un côté la colonne de devant, la pouſſe de l'autre & redreſſe

Digitized by Google

l'encolure. Troisièmement & enfin, la main rendue detend assez les deux rênes pour que le cheval puisse se porter en avant, lorsque la pression des jambes égales du cavalier fait rétrograder au centre l'ondulation de la colonne de derrière, à mesure que les jambes 3 & 4, qu'elle dirige, se détachent de terre pour suivre transversalement celles 2 & 1.

D. Enfin quelle est la figure que prend le cheval à chaque nouvelle opération du cavalier?

R. Conséquemment à l'arrondissement de la main, moteur de la première sensation que le cheval éprouve sur la barre droite, après avoir tourné la tête à droite, en donnant à son encolure la forme d'un arc tendu à gauche, il rentre l'épaule droite, & aussitôt la jambe 1 arrive sous l'avant-main inclinée à gauche, pendant que la jambe 4 s'avance sous l'arrière-main portée à droite; ainsi la condition prescrite pour le tourner à droite se trouve exactement remplie, puisque le cheval présente la figure d'un demi-cercle ouvert de gauche à droite. Ensuite, d'après le port de la main à droite, qui produit l'attraction de la rêne droite & la pression de la rêne gauche, le cheval passe la jambe 2 sur la jambe 1, & du même temps, la tête & l'encolure se trouvent directes aux épaules, quoique l'épaule gauche domine encore la droite. Enfin, chassé dans les jambes égales du cavalier, dont la main baissée permet l'extension de la colonne de devant, le cheval avance la jambe 3, il retire ensuite la jambe 1 de dessous la jambe 2, ce qui met les deux épaules de niveau, & termine le tourner à droite par le jeu de la jambe 4, qui rend le cheval droit de tête, d'encolure, d'épaules & de hanches comme il étoit pendant la préparation du demi-arrêt.

D'après toutes ces éclaircissements, on ne doit être embarrassé ni sur la nature des sensations qui excitent le cheval à se porter à gauche, ni sur la valeur des moyens qui les occasionnent, ni sur la manière dont les différentes combinaisons de la main & des jambes parviennent au cheval, ni sur la forme qu'il en reçoit, ni même sur la tournure qu'il convient de donner à la main pour que les rênes puissent opérer relativement à la nouvelle combinaison du cheval. En effet, lorsqu'on annonce que le tourner à droite & le tourner à gauche sont redevables de leur existence à des procédés semblables, mais inversement calculés, n'est-ce pas dire qu'à cette dernière évolution, il faut donner à la main une tournure absolument contraire à celle qui commence la première? Or, l'opposé de la main arrondie est sans contredit la main cambrée. Il faut donc actuellement, au lieu de chercher à remplacer les jointures d'où sortent les ongles par celles qui partagent les doigts, en bombant le dehors du poignet, s'attacher à substituer ces dernières jointures à celles qui tiennent les doigts à la main, & qui sont parallèles à l'encolure du cheval, pour lors le dehors du poignet creusé, comme si on vouloit faire toucher le dessus de la main à l'avant-bras. Ainsi, quand il est question de tourner un cheval de droite à gauche, on cambre la main, afin que la tension de la seule rêne gauche avertisse le cheval, préparé par le demi arrêt, qu'il est temps de laisser aller sa tête à gauche, & de mettre près de lui les jambes 2 & 3 destinées au soutien de la masse pendant que le jeu transversal des jambes 1 & 4 effectue l'évolution projetée. A l'égard des autres combinaisons émanées du port de la main & de l'assiette, de la descente de la main & de la pression des jambes égales, leurs effets offrant, pour le tourner à gauche, des résultats en tout pareils à ceux du tourner à droite, on laisse aux élèves la satisfaction de suivre seuls le cheval, pour ainsi dire à la piste, pendant qu'il répond à la leçon du tourner à gauche. On se contente d'ajouter qu'aussitôt que l'une ou l'autre de ces évolutions est consommée, il faut sur-le-champ replacer la main telle qu'elle doit être en dirigeant le cheval sur le droit, & ne plus assujettir les jambes égales sur la circonférence de son corps, qu'autant qu'on estime leur puissance nécessaire pour alimenter, par pression, le centre de gravité du cheval, & leur enveloppe utile à l'entretien de l'assiette du cavalier. J'insiste seulement d'autant plus sur la nécessité de faire précéder le port de la main par l'arrondissement ou le cambrer, afin d'avoir le bout du nez du cheval préliminairement amené sur le côté où on veut qu'il tourne, qu'il est d'expérience journalière que sa résistance au tourner s'entame toujours par le port de la tête sur le côté opposé. Lorsqu'on vient à décomposer le résultat de ce procédé, commun à tous les chevaux, on trouve que la tête, par supposition, portée à gauche, en déterminant les épaules du même côté, pousse les hanches à droite, conséquemment faciliue la défense du cheval, puisque, diagonalement campé de gauche à droite, sa jambe droite de derrière, qui dépasse le centre, lui sert d'un arc-boutant contre lequel échouent toutes les tentatives du cavalier qui desire le tourner à droite. C'est à cette remarque, puisée dans les élémens, qu'est due la précaution prise dans le travail d'exiger le pli sur le dedans, afin d'avoir la certitude physique de faire chevaler à son gré les deux jambes du dehors sur celles du dedans.

RENFERMER un cheval entre les cuisses, c'est la même chose qu'assujetir.

REPARTIR. Faire repartir un cheval, c'est le laisser échapper de la main une seconde ou troisième fois, le faire revenir sur sa piste. Ce terme est usité dans ces phrases: après avoir arrêté un cheval, le faire repartir droit. Quand il ferme la demi-volte de cinq temps, il doit se trouver sur la ligne de la passade, droit & prêt à repartir. Il faut, après avoir marqué un demi-arrêt aux passades furieuses, qu'il fasse la demi-volte en trois temps, & qu'au troisième, il se trouve droit sur la ligne prêt à repartir au petit galop. Repartir à la passade en

Digitized by Google

pirouette, après avoir, d'un ſeul temps des épaules, fait le demi-tour.

REPLIER, ſe replier ſoi-même, ſe dit du cheval qui tourne ſubitement de la tête à la queue dans le moment qu'il a peur, ou par fantaiſie.

REPRENDRE. On appelle reprendre, lorſqu'après avoir fait un demi-arrêt, on fait repartir le cheval.

REPRISE ſe dit quand on recommence une leçon, un manège, & qu'on le fait d'une haleine. Il a fait manier ſon cheval ſur les quatre coins de la volte tout d'une repriſe, ſans s'arrêter ni reprendre haleine; finir une repriſe, commencer une repriſe, donner haleine à un cheval entre les repriſes.

RETENU. Cheval retenu, pour dire cheval écouteux. Cheval qui ſaute au lieu d'aller en avant, qui ne part pas franchement de la main, qui eſt trop retenu, & ſe fait trop ſolliciter pour aller en avant.

RÉTIF, qui s'arrête ou recule au lieu d'avancer. Il ſe dit proprement des chevaux & des mulets. Un cheval rétif, une mule rétive. On appelle au manège un cheval rétif, celui qui eſt malicieux, rebelle, qui veut aller où il lui plaît & quand il lui plaît. Le cheval rétif approche fort du ramingue.

RISPOSTE ſe dit de l'action du cheval qui rue quand il ſent l'éperon, qui répond à l'éperon d'un ou de pluſieurs coups de pieds.

ROND. C'eſt la piſte circulaire qu'on appelle autrement la volte. Couper le rond ou la volte, c'eſt faire un changement de main lorſqu'un cheval travaille ſur les voltes d'une piſte, enſorte que diviſant la volte en deux, on change de main, & le cheval part ſur une ligne droite, pour recommencer une autre volte. Dans cette ſorte de manège, les écuyers ont accoutumé de dire: coupez, ou coupez le rond. *Voyez* VOLTE.

ROUSSIN. Cheval épais & entier, comme ceux qui viennent d'Allemagne & d'Hollande.

S.

SACCADE eſt une ſecouſſe violente que le cavalier donne au cheval en tirant tout-à-coup les rênes de la bride quand le cheval pèſe à la main; ce qui eſt une eſpèce de châtiment qui l'oblige à porter en beau lieu, mais dont il faut uſer rarement, de peur de gâter la bouche du cheval.

SACCADER, c'eſt mener ſon cheval en lui donnant perpétuellement des ſaccades.

SAUT. Un pas & un ſaut ſe dit d'un air relevé du cheval qui manie par haut, qui marque une courbette entre deux ſauts ou cabrioles, en telle ſorte qu'il lève le devant & rue des pieds de derrière. Deux pas & un ſaut eſt un manège compoſé de deux courbettes terminées par une cabriole. On dit auſſi qu'un cheval va par bonds & par ſauts, quand il va à courbettes & à cabrioles. Il faut avoir rendu les épaules du cheval fort ſouples, avant que de l'accoutumer aux ſauts. Le galop, le terre-à-terre, les courbettes ne ſont pas miſes au nombre des ſauts, parce que le cheval ne s'y élève pas extraordinairement. Chaque ſaut d'un cheval ne doit jamais gagner plus d'un pied & demi de terrein en avant.

SAUT de mouton. Dans cette eſpèce de ſaut le cheval s'élance & s'enlève des quatre jambes preſque en même temps en arrondiſſant le dos, & ſans détacher de ruade.

SAUTER, c'eſt faire des ſauts. Aller par bonds & par ſauts, en terme de manège, c'eſt aller à courbettes & à cabrioles. Sauter entre les piliers, terme de manège, ſe dit du cheval qu'on a accoutumé à faire des ſauts, étant attaché aux deux piliers du manège ſans avancer ni reculer. Sauter de ferme à ferme ſe dit au manège quand on fait ſauter un cheval ſans qu'il bouge de ſa place. Sauter en ſelle, c'eſt ſaurer ou ſe jetter ſur un cheval ſellé ſans mettre le pied à l'étrier.

SAUTEUR. C'eſt un cheval qui manie aux airs relevés, qui fait des ſauts avec ordre & obéiſſance entre deux piliers, qui va à cabrioles, à croupades. On dit, ce ſauteur fait des ſauts bien hauts & bien ſoutenus avec juſteſſe & de même cadence. On met des trouſſe-queues aux ſauteurs pour leur tenir la queue en érat & l'empêcher de jouer, & de faire paroître le ſauteur large & de croupe.

SENTIR un cheval dans la main, c'eſt remarquer qu'on tient la volonté du cheval dans la main, qu'il goûte la bride, qu'il a un bon appui pour obéir au mors.

SENTIR un cheval ſur les hanches, c'eſt remarquer qu'il les plie; ce qui eſt le contraire de s'abandonner ſur les épaules.

SÉPARER les rênes. *Voyez* PARTAGER.

SERPEGER. C'eſt conduire un cheval en ſerpentant, & tracer une piſte tournée en ondes, comme les replis d'un ſerpent. Ce mot a vieilli.

SERRER ſe dit d'un cheval qui ſe rétrécit & ne s'étend pas aſſez à une main ou à l'autre, qui ne prend pas aſſez de terrein. Quelquefois un cheval marche trop large, & quelquefois trop ſerré. Lorſqu'un cheval ſe ſerre trop, pour l'élargir il faut l'aider de la rêne de dedans; c'eſt à-dire, porter en dehors, & le chaſſer en avant ſur des lignes droites avec le gras des jambes. Il faut auſſi non-ſeulement ſerrer en tournant un cheval qui marche trop large, mais encore le tenir ſujet; & s'il ſe ſerre trop, il faut l'aider du gras des jambes, le pincer même s'il ne répond pas, & appuyer enſuite le talon du dehors. Serrer la demi-volte, c'eſt faire revenir le cheval ſur le même terrein où il a commencé la demi-volte.

SIGUETTE. C'eſt un caveçon, une eſpèce de demi-cercle de fer creux & voûté, & avec des dents de fer comme celles d'une ſcie. Il eſt tourné en demi-cercle, & quelquefois compoſé de pluſieurs pièces qui ſe joignent par des charnières. Il eſt monté d'une tétière & de deux longes, & ſert à

Digitized by Google

à dompter les chevaux fougueux. Il y a une autre sorte de figuette, qui est un fer rond & d'une seule pièce, & qui est cousue sous la muserolle de la bride, afin qu'elle ne paroisse pas. On fait agir cette figuette par une martingale, quand le cheval bat à la main.

SOUFFRIR l'éperon se dit d'un cheval qui n'y est point sensible. Souffrir l'étalon se dit de la jument quand elle est bien en chaleur.

SOULAGER. Se soulager sur une jambe se dit du cheval qui, ayant les jambes de devant fatiguées & douloureuses, avance tantôt l'une & tantôt l'autre, quand il est arrêté pour les reposer.

SOUPÇONNEUX. Cheval médiocrement peureux.

SOUS-LUI. Cheval qui est bien sous-lui, qui est bien ensemble, qui se met bien sur les hanches, c'est lorsqu'en cheminant, il approche les pieds de derrière de ceux de devant, & dont les hanches soutiennent en quelque manière les épaules.

SOUTENIR la main ou soutenir un cheval, c'est tenir la bride ferme & haute. Arrêter un cheval pour peu qu'on soutienne la main, avec le moindre soutien de la main. On dit aussi soutenir un cheval de la jambe de dedans, ou du talon de dedans, lorsqu'il s'entable, lorsqu'en maniant sur les voltes, sa croupe va avant ses épaules. On dit encore soutenir un cheval, quand on l'empêche de se traverser, quand on le conduit également, le tenant toujours sujet sans que la croupe puisse échapper, sans qu'il perde ni sa cadence, ni son terrein, en lui faisant marquer ses temps égaux.

SUJET, cheval sujet. Tenir un cheval sujet, c'est le soutenir quand il se traverse. Cette expression est consacrée aux voltes, & signifie tenir la croupe d'un cheval dans le rond; enforte qu'elle n'échappe pas, qu'il ne se traverse point, & qu'en marquant tous ses temps égaux sans perdre son terrein, il manie la croupe dedans.

SURMENER. Faire travailler un cheval ou une bête de somme au-delà de ses forces, soit en lui faisant faire de trop grandes journées, soit en le poussant trop à la course. Un loueur de chevaux a action pour se faire payer un cheval quand on l'a surmené. Surmener un cheval, c'est l'expoſer à devenir courbattu. Il bat alors des flancs, & fait des mouvements pareils à ceux que cause la fièvre. La différence entre un cheval surmené & un cheval estrapassé, est qu'on a fait travailler le premier à perte d'haleine & au-delà de ses forces dans un voyage, & qu'on a excessivement fatigué l'autre à force de lui faire faire un manège violent & déréglé.

SURPRENDRE un cheval, c'est se servir des aides trop brusquement: c'est aussi approcher de lui quand il est à sa place dans l'écurie sans lui parler avant, ce qui lui fait peur, & alors un coup de pied de sa part est fort à craindre.

T.

TALON se dit, en parlant du cavalier, de l'éperon dont il arme les talons; & on dit en ce sens qu'un cheval entend les talons, obéit, répond aux talons, qu'il est bien dans les talons, pour dire qu'il est sensible à l'éperon, qu'il y obéit, qu'il le craint, qu'il le fuit. Donner à propos les aides du talon, soutenir du talon. Donner du talon à un cheval; appuyer, approcher, pincer du droit, c'est-à-dire, du talon droit; pincer du gauche, c'est-à-dire du talon gauche. Pincer ou appuyer des deux, on sous-entend toujours talons ou éperons. Un cheval qui est bien dans les talons à courbettes, bien dans les talons à cabrioles. Lui faire fuir le talon droit, le talon gauche. Résister aux talons comme le ramingue; répondre aux talons par des ruades. On dit promener un cheval dans la main & dans les talons, pour dire le gouverner avec la bride & l'éperon, lui faire prendre finement les aides de la main & des talons. On dit aussi porter un cheval d'un talon sur l'autre, pour dire lui faire fuir tantôt le talon droit, & tantôt le gauche dans le même manège; le faire aller de côté, tantôt d'un talon, tantôt de l'autre, Par exemple, ayant fait dix pas de côté en fuyant le talon droit, le faire aller, sans s'arrêter encore de côté, en fuyant le talon gauche, & ainsi alternativement. Talon du dedans, talon du dehors; ces expressions sont relatives à la manière dont le cheval manie. Le long d'une muraille, le talon de dehors sera celui qui est du côté de la muraille; & l'autre le talon de dedans. Sur les voltes, si le cheval manie à droite, le talon droit sera le talon de dedans, & le talon gauche celui de dehors. Tout le contraire arrive lorsque le cheval manie à gauche. On dit aujourd'hui pour plus de facilité, aidez votre cheval du talon droit, du talon gauche, suivant la situation des talons au respect de la volte. Talon dans le cheval, est la partie du derrière du bas du pied opposé à la pince. Dans ce sens on dit, ce cheval a les talons serrés; il est bas de talon, haut de talon, relevé de talon; marche sur la pince, & lève le talon comme un cheval rampin. On appelle encastelés, les chevaux qui ont les talons étroits & serrés, il faut les ferrer à pantoufle.

TAPIS. Raser le tapis, c'est galoper près de terre, comme font les chevaux anglois qui n'ont pas le galop élevé. Lorsqu'un cheval ne lève pas assez le devant, qu'il a les allures froides & les mouvements trop près de terre, il rase le tapis.

TATER le pavé, tâter le terrein. Un cheval tâte le pavé ou le terrein, lorsqu'ayant la jambe fatiguée ou quelque douleur au pied, il n'appuie pas sur le pavé ni sur le terrein, & craint de se faire mal en marchant.

TEMPS. Ce mot signifie quelquefois les mouvements d'un cheval qui manie avec mesure & avec

juſteſſe ; quelquefois l'intervalle qui eſt entre deux de ſes mouvements. Un bon homme de cheval doit être attentif à tous les temps du cheval, & les ſeconder à point nommé. Il ne doit laiſſer perdre aucun temps, autrement il laiſſe interrompre, faute d'aide, la cadence du cheval. Au manége d'un pas & un ſaut, où le cheval fait alternativement une courbette entre deux cabrioles, la courbette eſt un temps qui prépare le cheval à la cabriole. Quand on dit qu'il faut que le cheval marque deux ou trois temps à ſon arrêt, on entend par ces deux ou trois temps, deux ou trois falcades. Si on veut obliger un cheval retenu à donner quelques courbettes, il faut le mettre au petit galop, ſous lui, & l'aider des jambes pour lui faire marquer les temps des courbettes. En ce dernier exemple, le mot de temps eſt pris pour mouvement. Aux paſſades ou demi-voltes de cinq temps, le cheval fait au bout d'une ligne droite, une hanche en dedans, un demi tour en cinq temps de galop ſur les hanches, & au cinquième temps le cheval doit avoir fermé la demi-volte, & ſe trouver ſur la ligne de la paſſade, droit & prêt à repartir. Aux paſſades furieuſes, après avoir marqué un demi-arrêt à l'extrémité de la ligne, on fait la demi-volte en trois temps, enſorte qu'au troiſième temps, le cheval ſe trouve ſur la ligne, droit & prêt à repartir au petit galop, qu'il celle vers le milieu de la paſſade, échappant de viteſſe, marquant au bout de la paſſade le même demi-arrêt, & faiſant encore la demi-volte en trois temps. La paſſade ou la pirouette d'un temps eſt une demi-volte que le cheval fait d'un ſeul temps, des épaules & des hanches à-la-fois, après avoir falqué deux ou trois temps à l'extrémité de la ligne de la paſſade. Enfin le mot de temps s'applique auſſi à quelques-unes des aides que donne le cavalier, & on dit en ce ſens, cet écuyer prépare, diſpoſe ſon cheval aux effets du talon, en commençant par un temps des jambes ; jamais il ne précipite ſes temps.

TENIR ſon cheval dans la main, c'eſt faire enſorte par la façon de tenir ſa bride, que le cheval maintienne ſa tête & ſon cou en belle ſituation, & le tenir en même temps dans les talons, c'eſt le relever encore davantage, & empêcher qu'il ne s'échappe & qu'il ne ſe traverſe. Tenir ſon cheval bride en main, c'eſt l'empêcher d'avancer autant qu'il en auroit envie. Tenir ſon cheval dans la ſujétion des aides, c'eſt la même choſe que l'aſſujettir.

TERRAIGNOL. Cheval terraignol, c'eſt-à-dire, extrêmement attaché à terre, qu'on ne peut alléger, qui a peine à lever le devant & à ſe mettre ſous lui, en un mot qui a les mouvements trop retenus & trop près de terre.

TERREIN. On dit qu'un cheval garde bien ſon terrein, embraſſe bien ſon terrein, pour dire qu'il marque bien ſa piſte, ſans ſe ſerrer ni s'élargir. Tâter le terrein, c'eſt lorſque le cheval par fatigue ou par maladie, n'appuie pas ſur le terrein, & & craint de ſe faire mal en marchant. Pour faire regagner à un cheval le terrein qu'il a quitté, il faut l'aider du gras des jambes ou du talon de dehors, c'eſt-à-dire, oppoſé au terrein qu'il a perdu.

TERRE-A-TERRE eſt une ſuite de ſauts fort bas que le cheval fait en avant, étant porté de côté & maniant ſur deux piſtes. Le mouvement du terre-à-terre ſe fait en levant à-la-fois les deux jambes de devant, & comme elles ſont prêtes à deſcendre, celles de derrière les accompagnent par une cadence tride, c'eſt-à-dire, toujours ſoutenue, enſorte que les temps ou les mouvements du train de derrière ſont courts & vites ; ainſi le cheval étant toujours bien enſemble & bien aſſis, les jambes de devant ſe lèvent médiocrement ſur le terrein, & celles de derrière ſont fort baſſes près de terre, & ne font que couler ; ce qui a donné le nom à cette ſorte de manége, parce qu'en effet le cheval s'y lève moins haut qu'à courbettes. Le terre-à-terre eſt le premier manége auquel on dreſſe un cheval. Les ſix voltes ſe font terre-à-terre, deux à droite, deux à gauche, & deux encore à droite, le tout d'une haleine, obſervant le terrein de même cadence, maniant tride & avec preſteſſe, le devant en l'air, le cul à terre, la tête & la queue fermes.

TÊTE dedans. On dit aux voltes qu'un cheval a la tête dedans, lorſqu'on le mène de biais ſur la volte, & qu'on lui fait plier un peu la tête en dedans de la volte.

TIRER. On dit qu'un cheval tire à la main, quand il réſiſte à la bride, lorſqu'il eſt trop ardent, qu'il eſt roide d'encolure, qu'il bande la tête contre la main du cavalier, la lui incommode, & s'obſtine à refuſer les aides de la main. Un cheval trop chargé d'encolure peſe ordinairement à la main ; mais le défaut de tirer à la main vient de trop d'ardeur; ce qui eſt pire que s'il peſoit ſimplement à la main. Pour appaiſer un cheval trop ardent & ſujet à tirer à la main, il faut le faire aller doucement & le tirer ſouvent en arrière ; mais ſi c'eſt par engourdiſſement d'épaules ou par roideur de cou, il faut lâcher de l'aſſouplir avec le caveçon à la Newcaſtle. On dit auſſi quelquefois qu'un cheval tire lorſqu'il rue, qu'il donne quelques coups de pieds. Cette expreſſion s'applique proprement au hœuf, qu'on dit tirer, lorſqu'en levant une jambe il donne un coup de pied ; & on dit d'un cheval qu'il rue en vache, lorſqu'il fait la même choſe.

TOURNER ſignifie changer de main. On dit, ce cheval eſt bien dreſſé, il tourne à toutes mains. On aſſouplit avec le caveçon à la Newcaſtle, un cheval entier, c'eſt-à-dire, qui refuſe de tourner au gré du cavalier. Les écuyers font tourner la pointe du pied en dedans. L'action de tourner avec juſteſſe, au bout d'une paſſade, ou de quelque autre manége, eſt de tous les mouvements celui que coûte le plus à apprendre à la plupart des chevaux. En parlant des aides, le mot de tourner eſt auſſi d'uſage dans ces phraſes : tourner les cuiſſes, tour-

Digitized by Google

ner les jambes, tourner les talons. On ne sauroit avoir les aides délicates, ni bien sentir les mouvements d'un cheval, si on ne tourne les cuisses en-sorte que le dedans du genou touche la selle. *V.* RÊNES.

TOUX. Tout cheval qui tousse n'est pas toujours poussif ou courbatu: quoique cet accident soit un symptôme de ces deux maladies, il n'est quelquefois que l'avant-coureur, & n'en est pas toujours suivi. Si on négligeoit moins la toux, il y auroit moins de pousses & de courbatures. La toux peut venir d'avoir mangé du foin poudreux, une plume, ou d'avoir avalé de la poussière en été; c'est aussi quelquefois le commencement d'un morfondement.

TRAIN se dit des chevaux & autres bêtes de somme. C'est l'allure ou la démarche du cheval. On dit, ce cheval a le train rompu, il va de train, bon train, grand train. Un basque, un bon coureur suit aisément le train d'un cheval. Le train ou la partie de devant du cheval sont les épaules & les jambes de devant. Le train de derrière sont les hanches & les jambes de derrière. Ce cheval n'est beau que par le train de devant. Un coup de canon a emporté à ce cheval, à ce mulet le train de derrière.

TRAQUENARD. Entre-pas qui est un train ou amble rompu, qui ne tient ni du pas, ni du trot, mais qui approche de l'amble. Traquenard se dit aussi du cheval qui a cette sorte d'allure.

TRAVAILLÉ. Cheval trop travaillé, qu'on a trop fatigué, surmené. Jambes travaillées, c'est-à-dire, jambes fatiguées, ruinées.

TRAVAILLER un cheval, c'est le manier, monter dessus, l'exercer au pas, au galop. On dit, on ne travaille pas aujourd'hui au manège. Ce cavalier travaille bien un cheval, il le travaille à courbettes, en rond, en quarré, sur les voltes. Il faut toujours travailler un cheval avec jugement, le caresser lorsqu'il obéit, ne le point rebuter en le travaillant avec excès & trop longtemps.

TRAVERSÉ. Cheval bien traversé, c'est quand il est large & du poitrail & de la croupe.

TRAVERSER se dit d'un cheval qui coupe la piste de travers, qui jette sa croupe d'un autre côté que sa tête. On dit qu'un cheval se traverse en reculant, quand il ne recule pas aussi droit qu'il a avancé.

TRÉPIGNER. Un cheval qui trépigne est celui qui bat la poudre avec les pieds de devant, en maniant sans embrasser la volte, & qui fait ses mouvements courts, près de terre, sans être assis sur les hanches. Les chevaux qui n'ont pas les épaules souples & libres, & qui avec cela n'ont guère de mouvement, ne font que trépigner. Un cheval peut trépigner même en allant droit.

TRICOTER se dit d'un cheval qui remue vite les jambes en marchant, & qui n'avance pas.

TRIDE se dit d'un pas, d'un galop, d'un mouvement de cheval qui est court & vite. Cheval qui a la carrière tride, c'est-à-dire, fort vite. Le pas tride est un pas dont les mouvements sont courts & prompts, quoiqu'unis & aisés. Cheval qui manie sur des voltes fort trides, c'est-à-dire, que les temps qu'il fait des hanches sont fort courts & avec prestesse. Le mot de tride est, selon quelques-uns, de M. de Labroue, & il ne l'a employé que pour exprimer le mouvement des hanches.

TROMPER un cheval à la demi-volte d'une piste ou de deux pistes. Cela arrive, par exemple, si le cheval maniant à droite, & n'ayant encore fourni que la moitié de la demi-volte, on le porte un temps en avant avec la jambe de dedans, & on reprend à main gauche dans la même cadence qu'on avoit commencé; par-là on regagne l'endroit où la demi-volte avoit été commencée à droite, & on se trouve à gauche. On peut tromper un cheval à quelque main qu'il manie.

TROT. Pas plus vite que le pas ordinaire. Le trot est une allure du cheval entre le pas & le galop. Il est l'allure naturelle des chevaux. Ils se mettent aisément au trot quand on les presse. Les chevaux des messageries vont presque toujours le trot. Le trot se fait par les deux jambes qui sont en croix ou diamétralement opposées. Elles se lèvent à-la-fois, tandis que les deux autres sont à terre: ce qui continue alternativement dans le même ordre. Par exemple, le pied droit de devant & le pied gauche de derrière se lèvent à-la-fois, tandis que le pied gauche de devant & le pied droit de derrière sont encore à terre prêts à se lever quand les autres descendront: ce qui est aussi l'ordre du mouvement du pas. Le cheval se met de lui-même au trot, lorsque, cheminant de pas, il se diligente & se hâte; & s'il est un peu aidé de la gaule & du talon, il s'y achemine encore mieux. Cheval affuré & ferme au pas, au trot, au galop. Mettre un cheval au trot, le trotter. Ce cheval a le trot libre, il trousse les jambes, il plie les bras en trotant. Un cheval entrouvert fauche en trottant.

DE LA NÉCESSITÉ DU TROT POUR ASSOUPLIR LES JEUNES CHEVAUX, ET DE L'UTILITÉ DU PAS. (LA GUÉRINIÈRE).

M. de la Broue ne pouvoit définir plus exactement un cheval bien dressé, qu'en disant, que c'est celui qui a la souplesse, l'obéissance & la justesse; car si un cheval n'a le corps entièrement libre & souple, il ne peut obéir aux volontés de l'homme avec facilité & avec grace, & la souplesse produit nécessairement la docilité, parce que le cheval alors n'a aucune peine à exécuter ce qu'on lui demande: ce sont donc ces trois qualités essentielles qui font ce qu'on appelle, un *cheval ajusté*.

La première de ces qualités ne s'acquiert que par le trot. C'est le sentiment général de tous les savants écuyers, tant anciens que modernes, & si parmi ces derniers, quelques-uns ont voulu, sans aucun fondement rejetter le trot, en cherchant dans un petit pas raccourci, cette première souplesse &

Digitized by Google

cette liberté, ils ſe ſont trompés, car on ne peut les donner à un cheval, qu'en mettant dans un grand mouvement tous les reſſorts de ſa machine; par ce rafinement on endort la nature, & l'obéiſſance devient molle, languiſſante & tardive, qualités bien éloignées du vrai brillant qui fait l'ornement d'un cheval bien dreſſé.

C'eſt par le trot, qui eſt l'allure la plus naturelle, qu'on rend un cheval léger à la main ſans lui gâter la bouche, & qu'on lui dégourdit les membres, ſans les offenſer; parce que dans cette action, qui eſt la plus relevée de toutes les allures naturelles, le corps du cheval eſt également ſoutenu ſur deux jambes, l'une devant & l'autre derrière: ce qui donne aux deux autres, qui ſont en l'air, la facilité de ſe relever, de ſe ſoutenir, de s'étendre en avant, & par conſéquent un premier degré de ſoupleſſe dans toutes les parties du corps.

Le trot eſt donc ſans contredit, la baſe de toutes les leçons pour parvenir à rendre un cheval adroit & obéiſſant: mais quoiqu'une choſe ſoit excellente dans ſon principe, il ne faut pas en abuſer, en trottant un cheval des années entières, comme on faiſoit autrefois en Italie, & comme on fait encore actuellement dans quelques pays, où la cavalerie eſt d'ailleurs en grande réputation. La raiſon en eſt bien ſimple, la perfection du trot provenant de la force des membres, cette force & cette vigueur naturelle, qu'il faut abſolument conſerver, dans un cheval, ſe perd & s'éteint dans l'accablement & la laſſitude, qui ſont la ſuite d'une leçon trop violente, & trop longtemps continuée. Ce déſordre arrive encore à ceux qui font trotter de jeunes chevaux dans des lieux raboteux & dans des terres labourées; ce qui eſt la ſource des veſſigons, des courbes, des éparvins, & des autres maladies des jarreis, accidents qui arrivent à de très-braves chevaux, en leur foulant les nerfs & les tendons, par l'imprudence de ceux qui ſe piquent de dompter un cheval en peu de temps; c'eſt bien plutôt le ruiner que le dompter.

La longe attachée au caveçon ſur le nez du cheval, & la chambrière, ſont les premiers & les ſeuls inſtruments dont on doit ſe ſervir dans un terrein uni, pour apprendre à trotter aux jeunes chevaux, qui n'ont point encore été montés, ou à ceux qui l'ont déja été, & qui pèchent par ignorance, par malice, ou par roideur.

Lorſqu'on fait trotter un jeune cheval à la longe, il ne faut point dans les commencements lui mettre de bride, mais un bridon; car un mors, quelque doux qu'il ſoit, lui offenſeroit la bouche, dans les faux mouvements & les contre-temps que font ordinairement les jeunes chevaux, avant qu'ils aient acquis la première obéiſſance qu'on leur demande.

Je ſuppoſe donc qu'un cheval ſoit en âge d'être monté, & qu'on l'ait rendu aſſez familier & aſſez docile pour ſouffrir l'approche de l'homme, la ſelle & l'embouchure: il faudra alors lui mettre un caveçon ſur le nez, le placer aſſez haut pour ne lui point ôter la reſpiration en trottant, & la muſerole du caveçon aſſez ſerrée pour ne point varier ſur le nez. Il faut encore que le caveçon ſoit armé d'un cuir, afin de conſerver la peau du nez qui eſt très-tendre dans les jeunes chevaux.

Deux perſonnes à pied doivent conduire cette leçon: l'une tiendra la longe, & l'autre la chambrière. Celui qui tient la longe, doit occuper le centre autour duquel on fait trotter le cheval; & celui qui tient la chambrière, ſuit le cheval par derrière & le chaſſe en avant avec cet inſtrument, en lui donnant légèrement ſur la croupe & plus ſouvent par terre; car il faut bien ménager ce châtiment dans les commencements, de peur de rebuter un cheval qui n'y eſt point accoutumé. Quand il a obéi trois ou quatre tours à une main, on l'arrête, & on le flatte; ce qui ſe fait en accourciſſant peu-à-peu la longe, juſqu'à ce que le cheval ſoit arrivé au centre, où eſt placé celui qui le conduit; & alors celui qui tient la chambrière la cache derrière lui pour l'ôter de la vue du cheval, & vient le flatter conjointement avec celui qui tient la longe.

Après lui avoir laiſſé reprendre haleine, il faudra le faire trotter à l'autre main & obſerver la même pratique. Comme il arrive ſouvent qu'un cheval, ſoit par trop de gaieté, ſoit par la crainte de la chambrière, galope au lieu de trotter, ce qui ne vaut rien, il faudra tâcher de lui rompre le galop en ſecouant légèrement le caveçon ſur le nez avec la longe, & en lui ôtant en même temps la crainte de la chambrière: mais ſi au contraire, il s'arrête de lui-même, & refuſe d'aller au trot, il faut lui appliquer de la chambrière ſur la croupe & ſur les feſſes, juſqu'à ce qu'il aille en avant, ſans pourtant le battre trop; car les grands coups ſouvent réitérés déſeſpèrent un cheval, le rendent vicieux, ennemi de l'homme & de l'école, lui ôtent cette gentilleſſe, qui ne revient jamais, quand une fois elle eſt perdue. Il ne faut pas non plus, pour la même raiſon, faire de longues repriſes; elles fatiguent & ennuient un cheval; mais il faut le renvoyer à l'écurie avec la même gaieté qu'il en eſt ſorti.

Quand le cheval commencera à trotter librement à chaque main, & qu'on l'aura accoutumé à venir finir au centre, il faudra alors lui apprendre à changer de main: & pour cela, celui qui tient la longe, dans le temps que le cheval trotte à une main, doit reculer deux ou trois pas en tirant à lui la tête du cheval, en même temps celui qui tient la chambrière, doit gagner l'épaule de dehors du cheval pour le faire tourner à l'autre main en lui montrant la chambrière, & même l'en frappant, s'il refuſe d'obéir, enſuite le finir au centre, l'arrêter, le flatter & le renvoyer.

Afin que la leçon du trot à la longe ſoit plus profitable, il faudra avoir l'attention de tirer la tête du cheval en dedans avec la longe, & de lui élargir en

Digitized by Google

même temps la croupe avec la chambrière, c'eſt-à-dire, la jetter dehors, en lui faiſant faire un cercle plus grand que celui des épaules, ce qui donne la facilité à celui qui tient la longe, d'attirer l'épaule de dehors du cheval en dedans, dont le mouvement circulaire qu'elle eſt obligée de faire dans cette poſture, aſſouplit un cheval.

Après avoir accoutumé le cheval à l'obéiſſance de cette première leçon, ce qu'il exécutera en peu de jours, ſi on s'y prend de la manière que nous venons de l'expliquer; il faudra enſuite le monter, en prenant toutes les précautions néceſſaires pour le rendre doux au montoir. Le cavalier étant en ſelle, tâchera de donner au cheval les premiers principes de la connoiſſance de la main & des jambes; ce qui ſe fait de cette manière. Il tiendra les rênes du bridon ſéparées dans les deux mains, & quand il voudra faire marcher ſon cheval, il baiſſera les deux mains & en même temps, il approchera doucement près du ventre les deux gras de jambes, ſans avoir d'éperons, (car il n'en faut point dans ces commencements). Si le cheval ne répond point à ces premières aides, ce qui ne manquera pas d'arriver, ne les connoiſſant point, il faudra alors lui faire peur de la chambrière, pour laquelle il eſt accoutumé de fuïr; enſorte qu'elle ſervira de châtiment, lorſque le cheval ne voudra pas aller en avant pour les jambes du cavalier; mais il ne faudra s'en ſervir que dans le temps que le cheval refuſera d'obéir aux mouvements des jarrets & des gras de jambes.

De même, lorqu'on veut apprendre au cheval à tourner pour la main, il faut, dans le temps que le cavalier tire la rêne de dedans du bridon, & que le cheval refuſe de tourner, que celui qui tient la longe, tire la tête, & l'oblige de tourner; enſorte qu'elle ſerve de moyen pour l'accoutumer à tourner pour la main, comme la chambrière à fuir pour les jambes, juſqu'à ce qu'enfin le cheval ſoit accoutumé à ſuivre la main, & à fuir les jambes du cavalier; ce qui ſe fera en peu de temps, ſi on emploie les premières aides avec le jugement & la diſcrétion qu'il faut avoir en commençant les jeunes chevaux: car le manque de précaution dans ces commencements, eſt la ſource de la plupart des vices & des déſordres, dans leſquels tombent les chevaux par la ſuite.

Lorſque le cheval commencera à obéir facilement, & ſe déterminera ſans héſiter, ſoit à tourner pour la main, ſoit à aller en avant pour les jambes, & à changer de main, comme nous venons de l'enſeigner; il faudra alors examiner de quelle nature il eſt, pour proportionner ſon trot à ſa diſpoſition & à ſon courage.

Il y a en général deux ſortes de natures de chevaux. Les uns retiennent leurs forces, & ſont ordinairement légers à la main: les autres s'abandonnent, & ſont pour la plupart peſants, ou tirent à la main.

Quant à ceux qui ſe retiennent naturellement, il faut les mener dans un trot étendu & hardi, pour leur dénouer les épaules & les hanches. A l'égard des autres, qui ſont naturellement peſants, ou qui tirent à la main en tendant le nez, il faut que leur trot ſoit plus relevé & plus raccourci, afin de les préparer à ſe tenir enſemble. Mais les uns & les autres doivent être entretenus dans un trot égal & ferme, ſans traîner les hanches, il faut que la leçon ſoit ſoutenue avec la même vigueur du commencement juſqu'à la fin, ſans pourtant que la reprîſe ſoit trop longue.

Ces premières leçons de trot ne doivent avoir pour but, ni de faire la bouche, ni d'aſſurer la tête du cheval: il faut attendre qu'il ſoit dégourdi, & qu'il ait acquis la facilité de tourner aiſément aux deux mains; par ce moyen on lui conſervera la ſenſibilité de la bouche, & c'eſt pour cela que le bridon eſt excellent dans ces commencements, parce qu'il appuie très-peu ſur les barres, & point du tout ſur la barbe, qui eſt une partie très-délicate, & où réſide, comme le dit fort bien M. le Duc de Newcaſtle, le vrai ſentiment de la bouche du cheval.

Lorſqu'il commencera à obéir à la main & aux jambes, ſans le ſecours de la longe, ni de la chambrière; il faudra alors, & pas plutôt, le mener en liberté, c'eſt-à-dire ſans longe, & au pas ſur une ligne droite, en le ſortant du cercle, pour l'aligner, c'eſt-à-dire, lui apprendre à marcher droit, & à connoître le terrein. Sitôt qu'il ira bien au pas ſur les quatre lignes & dans les quatre coins du quarré, ſur lequel on l'aura mené, il faudra enſuite ſur ces quatre mêmes lignes, le mener au trot, toujours les rênes du bridon ſéparées dans les deux mains; enſorte que de quatre petites reprîſes, qui ſont ſuffiſantes chaque jour, & chaque fois qu'on monte un cheval, il faut en faire deux au pas, & les deux autres au trot alternativement, en finiſſant par le trot, parce qu'il n'y a que cette allure qui donne la première ſoupleſſe.

Si le cheval continue d'obéir facilement au pas & au trot avec le bridon, il faudra commencer à lui mettre une bride avec un mors à ſimple canon & une branche droite, qui eſt la première embouchure qu'on donne aux jeunes chevaux, comme nous l'avons expliqué dans la première partie.

De l'Instruction du cheval. (Dupaty).

La ſoupleſſe du cheval eſt une ſuite de ſon obéiſſance; & cette obéiſſance dépend beaucoup des bons ou des mauvais traitements qu'il a éprouvés dans ſa jeuneſſe & dans le temps où les hommes commencent à l'approcher. On ne ſauroit alors agir avec trop de douceur pour l'accoutumer à ſe laiſſer toucher & manier de toutes façons, & pour l'empêcher de s'effrayer de ce qui l'environne. Comme on a beaucoup écrit ſur les préparatifs qui conduiſent le cheval à ſe familiariſer avec l'homme, je n'en parlerai point ici; je ſuppoſerai qu'on a à faire

Digitized by Google

à un cheval doux, d'une bonne nature, & disposé à recevoir les instructions de l'art.

Quoique l'équilibre du cheval soit la premiere des leçons dont il ait besoin, cependant on ne peut parvenir à former cet équilibre, qu'après des opérations préliminaires, parce que cet équilibre, qui consiste, comme on l'a déja vu, dans la juste répartition de la masse du devant du cheval sur les ressorts des jarrets que cette masse doit comprimer, est subordonné à la souplesse que ses reins acquièrent par l'âge à la force de ses muscles augmentée par l'exercice, & à sa bonne volonté qu'on excite par la douceur & par des leçons peu fatiguantes & qui se succèdent dans l'ordre le plus naturel.

Le cheval en liberté, & à tout âge, prend de lui-même, il est vrai, l'équilibre qui lui convient; & cela ne lui occasionne aucune peine. Mais il ne sauroit en être de même lorsqu'il porte l'homme, dont le poids augmente la charge sur ses jarrets: pour qu'il puisse parvenir à cet équilibre, il faut que les muscles acquièrent plus de force & d'adresse.

On est assez dans l'usage de commencer dans l'enceinte de quatre murs les poulains qu'on projette de former pour l'école. Cependant je crois qu'il seroit plus avantageux de leur donner dehors les premières instructions. On doit demander d'abord au jeune cheval qu'il supporte patiemment les harnois de toute espéce, & le poids de l'homme: parvenu là, qu'il marche en avant sans se défendre & sans trop de gaieté. Je donnerai les moyens convenables pour l'engager à aller en avant.

Le premier instrument est le bridon, dont il est bon de se servir très longtemps pour le jeune cheval. Comme son effet est doux, il n'occasionne point de vives douleurs à l'animal, & ne le contraint pas trop, ce qui est bien essentiel: car dans les commencements, le cheval dépourvu d'adresse & d'intelligence, emploie beaucoup plus de force qu'il ne faudroit; & si on lui oppose de grandes résistances, il agit avec le plus de vigueur qu'il peut, il s'extenue, se roidit & se défend.

Néanmoins comme il est à propos de le contenir, enforte qu'il commence de bonne heure à se placer & à se contraindre, on se sert de la martingale. Son effet est celui d'un cavesson très-doux, qui empêche le cheval de porter la tête trop au vent. On la tient aisée dans les commencements, afin de ne pas forcer les muscles du cou ni les ligaments. A mesure que le cheval prend de l'adresse, on la raccourcit, & on lui baisse ainsi le nez peu-à-peu, au point qu'on le desire. Il ne faut pas que la martingale soit trop courte, car la tête seroit obligée de baisser, & le cou ne pourroit s'enlever & se placer.

L'adresse du cheval est une qualité qu'il a reçue de la nature, ou qu'il acquiert par la souplesse; & la souplesse est l'emploi des forces musculaires relativement aux mouvements qu'ils doivent exécuter, joint à la liberté des articulations: car un jeune cheval se roidit dans les commencements, parce que ses muscles agissent avec trop de force; & cet emploi de force est nécessité en lui pour prévenir les chûtes qui pourroient être occasionnées par le défaut d'équilibre, l'usage n'ayant point encore donné à ses articulations toute l'étendue de mouvement que la nature leur a accordée selon leur conformation.

Du trot à la longe.

Le cheval équipé convenablement, je crois qu'il faudroit d'abord le trotter à la longe pour abattre une partie de sa gaieté & pour le dégourdir. Mais cette leçon, que tout le monde se mêle de donner & croit bien connoître, n'est pas si facile à exécuter qu'on se l'imagine.

Après avoir mis le cavesson comme il convient, on ajuste les rênes du bridon, enforte qu'elles soient assurées des deux côtés, mais sans être trop tendues. La rêne de dehors sera un peu plus tendue que celle de dedans, afin de contrebalancer l'effet de la longe, & d'empêcher le cheval de porter trop le cou dans la volte, comme cela arrive souvent. Lorsque le cheval se place de lui-même, on peut tenir les rênes fort égales, enforte qu'il soit droit, & que la longe seule lui donne le pli: il me semble que cette manière est préférable; le cheval est mieux aligné.

Le cheval auquel on a donné un peu de liberté, prend de la gaieté, saute, galope, & veut sortir de la volte; c'est ce qu'il faut éviter, non par de grands coups de cavesson, & moins encore en tirant la longe, car plus on la tireroit, plus le cheval résisteroit & tendroit à s'échapper. Voici comme on s'y prendra.

Commencez par faire connoître le terrein à l'animal, en le promenant à la main sur le cercle qu'il doit parcourir en liberté. Pour cet effet, prenez la longe à un pied environ de son attache au cavesson, & étendez le bras, éloignez-vous de la longueur du cheval que vous conduirez, marchez à la hauteur de son épaule, enforte qu'il aille un peu avant vous; faites lui faire ainsi le tour du cercle; peu-à-peu allongez la corde; enfin vous arriverez au bout, & alors votre cheval pourra trotter sur le cercle si vous le voulez.

Si le cheval va à droite, ou s'il est à droite, c'est votre main gauche qui tiendra la longe, afin que vos yeux soient tournés du même côté que ceux du cheval: par-là votre regard ne l'effraiera point, & vous ne vous trouverez point devant lui. Si le cheval veut sortir de son terrein, secouez légérement la longe; le coup de cavesson qu'il recevra lui causera quelque douleur; & dès qu'il aura compris que ces coups augmentent lorsqu'il s'enfuit, il cessera de résister & il suivra sa piste. Si le cheval veut galoper, laissez-le faire; lassé du galop, il prendra le trot de lui-même. S'il s'arrête, ou s'il

Digitized by Google

veut retourner, aidez-le avec la chambrière, & déterminez-le en avant en le frappant sur la croupe.

Si on desire arrêter le cheval & le faire changer de main, on raccourcit insensiblement la longe, & le cheval se rapproche de l'homme. Là on le caresse, on le laisse reprendre. On le met ensuite à l'autre main, & on travaille comme je viens de dire. A mesure que le cheval s'assouplit & prend de la force, tenez les rênes du bridon plus courtes, il se placera alors & se soutiendra bien mieux.

Lorsque je m'apperçois que l'animal commence à se bien décider dans son trot, je lui fais faire tout près de moi quelques tours au pas, ayant attention à ce qu'il range un peu les hanches. Ensuite tenant la longe d'une main, je la secoue un peu, & en même temps je le touche légerement de la gaule au défaut de l'épaule, afin qu'il aille de côté en cheminant. Dès qu'il a compris ce que je demande, il le fait. Je tiens la main légère, & je le suis. De cette manière il va sur une ligne oblique, en passant la jambe de dedans sur celle de dehors. Lorsqu'il a fait cinq ou six pas, je m'arrête & l'appelle de la langue: l'animal se porte en avant, & je recommence si je le juge à propos.

Quand il exécute bien cette leçon, je lui gagne des temps de côté en le menant sur le cercle par les mêmes procédés, avec cette différence que je range un peu les hanches, & que je le maintiens plus en avant. Enfin je le ramène à moi, & je me fais suivre par le cheval, afin qu'il s'accoutume à l'homme. Enfin je finis par le faire reculer, en secouant le caveçon, & en baissant la corde de manière qu'il la sente entre les deux narines. Puis je le tire à moi & le conduis en avant. Ainsi finit ma leçon de longe.

Par cette leçon donnée avec une grande douceur, on parvient aisément à procurer aux jeunes chevaux une première souplesse, & on les dispose ainsi plutôt & plus facilement à obéir en liberté.

Je ne suis pas d'avis de faire monter les jeunes chevaux à la longe; il leur en coûte beaucoup lorsqu'ils sont sous l'homme. Quelle fatigue ne doivent-ils pas éprouver, si on les oblige de se captiver à son poids & à ses opérations? Pourquoi d'ailleurs commencer par ce qu'il y a de plus pénible?

Du trot (Thiroux).

Le premier axiome de l'équitation, celui qui sert de base à la foule des autres vérités dont elle brille, présente la main & les jambes du cavalier comme les seuls agens de la correspondance établie entre l'homme & le cheval. Dans la précédente leçon, qui fixe les fonctions particulières à chacune de ces puissances, on croit avoir suffisamment prouvé que l'utilité des jambes (abstraction faite du secours que le cavalier tire de leur enveloppe) se borne uniquement à porter le cheval en avant, au moyen de l'aliment que leurs pressions mouvées sur les différentes combinaisons de la main fournissent au centre par l'apport réitéré de la colonne de derrière, tandis que la main, en disposant la colonne de devant, dirige les diverses évolutions qu'il exécute. Cette phrase a pu choquer tous ceux qui prétendent que les jambes du cavalier doivent agir séparément sur l'arrière-main du cheval. Mais pour peu qu'ils veuillent m'entendre, j'espère leur démontrer que nos principes sont très-analogues. En effet, lorsqu'un écuyer dit à son élève, après avoir approché vos deux jambes également, faites dominer celle qui doit pousser les hanches de votre cheval, que vous recevrez ensuite dans la jambe que vous avez mollie; n'est-ce pas exactement articuler le précepte que je donne dans la première leçon à l'article du tourner, où je dis positivement; portez la main, soit arrondie, soit cambrée, & l'assiette du milieu du corps du côté où vous desirez tourner votre cheval, puisque l'assiette forcée, par supposition, à droite nécessite la jambe droite du cavalier plus étendue sur le corps du cheval, conséquemment plus sentie que la jambe gauche, qui ne reçoit la croupe à son tour qu'après que la fin de l'évolution du tourner a remis le cheval droit d'épaules & de hanches? Au surplus on a vu ces évolutions au nombre de sept, émaner d'un pareil nombre de temps de main; qui sont, la main placée, pour tenir le cheval dans l'inaction; la main retenue, qui produit le rassembler; la main rendue, afin de laisser former le premier pas; la main reprise, d'où naît le demi-arrêt; la main arrondie, qui porte le cheval à droite; la main cambrée, qui le porte à gauche; la main rapprochée du corps, afin de l'arrêter; enfin le reculer qui suit la main remontée le long du corps. L'exposition & le développement de ces principes font naître le desir de quitter les ondulations douces & uniformes de la première allure du cheval, pour chercher, dans une démarche plus agitée, les fréquentes occasions d'exercer la tenue, & conséquemment les moyens d'affermir de plus en plus la solidité de l'assiette. Or, des trois procédés dont le cheval se sert pour se mouvoir, il semble qu'il ne jouisse de l'intermédiaire, connu sous la dénomination du trot, qu'afin de coopérer à l'exécution d'un projet aussi sagement conçu. En effet, la grande habitude de cette allure, plus accélérée & plus vibrée que celle du pas, familiarise avec les différents mouvements du cheval à tel point que, loin de redouter la succession rapide de ceux qui lui sont ordinaires, la rudesse des secousses, même les moins attendues, ne causent plus aucun dérangement, ni dans la puissance des jambes qui continuent d'agir, tantôt par pression, tantôt par enveloppe, ni dans l'assiette du cavalier qu'une tenue souvent éprouvée rend maître de calculer les temps de sa main, sans qu'elle en reçoive la moindre altération. On ne regarde pas comme indifférent de rappeller encore que, par le mot tenue, on entend toujours parler de cette multitude de tangentes qui forment de l'étendue des

Digitized by Google

cuisses & des jambes égales, & dont on forme une enveloppe que le cavalier adapte au-dessous du diamètre de la circonférence du cheval qu'il veut embrasser. A l'égard de l'assiette, on sait, à n'en pouvoir douter, qu'elle n'existe qu'autant que le haut des deux cuisses & le croupion posent absolument sur la selle. Malgré les avantages émanés de la tenue, puisque sans elle on ne peut entretenir la justesse de l'assiette, cependant lorsque l'enveloppe captive seule l'attention du cavalier, elle occasionne dans le bas du corps une roideur inévitable, qui prive bientôt le milieu du corps de son point d'appui d'équerre, & nuit indispensablement à l'aplomb du haut du corps. Ainsi quiconque sacrifie l'assiette à la tenue doit renoncer aux finesses de l'art, en perdant l'espoir d'acquérir les qualités inestimables qui constituent la bonté de la main; qualités précieuses à cheval, dépendantes, à la vérité, de l'accord parfait entre les proportions du haut, du milieu & du bas du corps, mais dont le cavalier ne s'assure la possession que par l'exercice raisonné des positions qu'il vient de prendre. Après avoir démontré combien il est essentiel de sçavoir allier l'assiette avec la tenue, on a rendu compte des raisons qui font donner la préférence au trot, lorsqu'on a l'ambition de parvenir au dernier degré de fermeté; actuellement nous allons passer à la définition de cette allure.

Ce que c'est que le trot.

Dans la première leçon où on décrit les procédés naturels au cheval pour marcher, il est dit qu'il ne réussit à former un pas en avant que par la combinaison transversale de ses quatre jambes, enlevées & rapportées les unes après les autres; ensorte qu'à l'allure tardive du pas, le cheval pèse alternativement sur trois jambes, une de devant & deux de derrière, ou une de derrière & deux de devant. Mais l'allure plus diligentée du trot exige que le cheval qui veut la prendre, s'appuie seulement sur deux jambes transversales, afin de pouvoir détacher de terre les deux autres ensemble: de façon que pour trotter, le cheval enlève en même temps une jambe de devant & la jambe de derrière opposée, qui sont à peine remises à terre qu'il leur fait succéder, aussi du même temps, les deux autres obliques, & toujours ainsi. On conçoit aisément que sans le repos du corps sur les deux jambes opposées qui restent à terre, il seroit impossible au cheval de lancer en l'air les deux jambes transversales qui lui font embrasser le terrein relatif à la vitesse de son trot.

Comment on met un cheval au trot.

C'est assez de jetter les yeux sur la position différemment prise par un cheval au pas que par un cheval au trot, pour appercevoir que nonobstant la combinaison uniforme qu'il observe à ces deux allures dans le jeu transversal de ses quatre jambes, cependant la dernière façon de se mouvoir l'oblige à s'enlever un peu plus que la première. En effet le cheval qui marche n'est astreint à lever ses jambes transversalement que les unes après les autres, au lieu que le cheval qui trotte, détache, dans le même ordre, toujours deux jambes à-la-fois. Une différence aussi marquée n'indique-t-elle pas que pour déterminer un cheval à se lancer au trot, il faut nécessairement employer une méthode distincte de celle qui l'engage à s'ébranler au pas? En conséquence, d'après la préparation du rassembler, préparation qui doit être commune à toutes les allures du cheval, on rend la main. Alors le relâchement des rênes produit l'effet qu'il a coutume de rapporter, sur-tout lorsqu'on a soin de le faire accompagner par la pression des jambes égales, & le cheval, qui étend sa colonne de devant avec l'intention de marcher, se dispose à mouvoir, ou la jambe 1 ou la jambe 2. Voilà l'instant à saisir pour marquer un demi-arrêt, non-seulement afin de restituer à la colonne de devant le degré d'élasticité qu'elle perd en s'étendant, mais encore afin que la puissance des jambes, doublement imprimée sur la colonne de derrière, pousse le ressort de cette partie jusqu'à son dernier période. Lorsque le demi-arrêt a réuni, pour la seconde fois, le cheval au centre, le cavalier rend définitivement la main, sans rien diminuer de la pression de ses jambes égales. Aussitôt le cheval, dont les deux colonnes sont resserrées plus que de coutume, profite de la liberté qui lui est offerte une seconde fois dans son avant-main, & se hâte de lever une de ses jambes de devant. Mais comme l'appui forcé de la colonne de derrière ne lui permet pas d'attendre que cette jambe en l'air soit remise à terre avant que d'en détacher une de celles de derrière, cherchant d'ailleurs à s'affranchir le plutôt qu'il lui est possible de la contrainte que le demi-arrêt lui fait éprouver, le cheval élève ensemble une jambe de devant & celle de derrière opposée. Après avoir rapporté en même temps à terre les deux jambes transversales qui s'en sont détachées à-la-fois, il renouvelle la même opération avec les deux autres, & par ce jeu successif de deux jambes toujours obliques, il entretient l'allure du trot.

Si l'élève est curieux de connoître le point qui sépare la méthode du trot d'avec celle du pas, il faut l'aider à les comparer. Pour mettre un cheval au pas, on commence par le rassembler, ensuite on rend la main & on rapproche les jambes. Lorsqu'on a rassemblé le cheval qu'on destine au trot, on rend de même la main, mais on la reprend sur-le-champ en doublant l'approche des jambes, & on finit par redescendre la main. Ainsi le demi-arrêt, ajouté à la première descente de main, efface le produit du pas qu'il remplace par le résultat du trot. Au moyen de ce qu'a cette dernière leçon il ne faut rien innover à la suite des temps de main précédemment adaptés, soit au rassembler, soit au demi-arrêt, soit au tourner, soit à l'arrêt total, soit au reculer, le cavalier est à même de tirer le meilleur

Digitized by Google

leur parti des nouvelles ſenſations qu'il eſſaie, puiſque rien ne le diſtrait du ſoin important de veiller au fini de ſa poſition.

Défaut à éviter dans le trot.

Plus on exige de viteſſe de la part du cheval, & plus il faut ſe rappeller que le poids de l'homme lui eſt abſolument étranger. Convaincu de cette vérité, le cavalier doit ſentir qu'il ne ſuffit pas de ſe conformer aux loix de la nature pour embarquer avec préciſion un cheval à ſes différentes allures, mais qu'il devient indiſpenſable de l'aider à les entretenir avec la même juſteſſe, en tâchant de réparer à propos les forces dont il auroit abuſé. Par exemple, pendant que le trot ſubſiſte, ſi on omet de remonter de temps en temps le reſſort de la colonne de devant, l'inégalité dans la progreſſion des deux jambes tranſverſales enlevées à-la-fois, qui réſulte évidemment de ce manque d'attention, peut avoir des ſuites très-dangereuſes. En effet, lorſque la main abandonne le bipède de devant, tandis que la preſſion des jambes égales chaſſe toujours vivement le bipède de derrière, l'arrière-main du cheval fait ſupporter à l'avant main la totalité du volume qui devroit leur être commun; diſpoſition vicieuſe qu'on déſigne par la périphraſe *être ſur les épaules*. Alors la charge combinée de l'homme & du cheval, inconſidérément portée ſur l'avant-main, alourdit viſiblement la jambe de devant, dont le jet raccourci, en raiſon de ſon peu d'élévation, ne quadre plus avec l'élan de la jambe de derrière. Or, cette dernière jambe trop allégée, quoique diligentée ſuivant les règles du trot, vient heurter la jambe de devant appeſantie, à l'inſtant où les efforts du cheval réuſſiſſent enfin à l'arracher de terre. C'eſt ce bruit déſagréable, occaſionné par la pince du pied de derrière, qui frappe ſur le talon du pied de devant, qu'on nomme forger. Comme on n'eſt pas toujours aſſez heureux pour que l'action du forger incommode ſenſiblement l'oreille, puiſqu'un cheval trottant ſur les épaules eſt toujours au moment de s'abattre, ſoit parce que le bipède de devant ſurchargé n'a plus l'aiſance de franchir les inégalités qu'il rencontre, ſoit parce que les atteintes répétées du bipède de derrière deviennent par trop douloureuſes, il faut enſeigner le moyen d'éviter un défaut auſſi préjudiciable. On dit le moyen, car dans l'immenſe combinaiſon des temps de main ſimples & compoſés qui ſervent à l'équitation, le ſeul demi-arrêt peut s'oppoſer aux déſordres émanés du trot ſur les épaules. Ainſi, chaque fois que le cliquetis menaçant des pieds du cheval avertit le cavalier du danger éminent qu'il court, ce dernier doit chercher à faire oublier ſa négligence en marquant promptement un demi-arrêt, afin que le cheval recouvre, avec l'élaſticité de l'avant-main, la faculté de lancer ſes jambes de devant en raiſon proportionnelle à la vélocité de celles de derrière.

Equitation, Eſcrime & Danſe.

V.

VAIN. Cheval vain, c'eſt celui qui eſt foible par trop de chaleur, ou pour avoir pris quelques remèdes, ou pour avoir été mis à l'herbe, enfonte qu'il ne peut guère travailler.

VAISSELLE. Prix qu'on donne en Angleterre pour de certaines courſes de chevaux.

VENT ſe dit d'un cheval qui commence à être pouſſif. Ce cheval a du vent. On dit auſſi qu'il porte le nez au vent, ou qu'il porte au vent, quand il ne porte pas en beau lieu, quand il tient la tête haute comme font les chevaux croates ou cravates, & la plupart des chevaux anglois. La différence entre porter au vent & battre à la main, conſiſte en ce que le cheval qui bat à la main, ſecoue la tête & reſiſte à la bride; & celui qui porte au vent, lève la tête ſans la ſecouer, & quelquefois il bat à la main. Le contraire de porter au vent eſt de s'armer & de porter bas; & ces deux défauts diffèrent encore entre eux. La martingale ramène quelquefois un cheval qui porte au vent.

UNIR ſe dit d'un cheval quand on le fait galoper ſi juſte, que ſon train de devant ne faſſe qu'une même action avec celui de derrière, ſans que le cheval change de pied, ou galope à faux. Ce cheval s'unit. Unir un cheval. Cheval qui marche uniment.

VOLTE. C'eſt un rond ou une piſte circulaire ſur laquelle on manie un cheval. Il y a des voltes de deux piſtes; & c'eſt quand un cheval, en maniant, marque un cercle plus grand des pieds de devant, & un autre plus petit de ceux de derrière. D'autres ſont d'une piſte; & c'eſt quand un cheval manie à courbettes & à cabrioles, enſorte que les hanches ſuivent les épaules, & ne font qu'un rond ou un ovale de côté ou de biais, autour d'un pilier ou d'un centre réel ou imaginaire.

VOLTE RENVERSÉE. C'eſt celle où le cheval maniant de côté, a la tête tournée vers le centre, & la croupe vers la circonférence, enſorte que le petit cercle ſe forme par les pieds de devant, & le grand par ceux de derrière. La ſituation des épaules & de la croupe au reſpect du centre directement oppoſée à leur ſituation dans la volte ordinaire, lui a fait donner le nom de volte renverſée. Les voltes renverſées faites avec méthode & pratiquées avec jugement, appaiſent les chevaux inquiets. On dit faire les ſix voltes, manier un cheval ſur les quatre coins de la volte, le mettre ſur les voltes, ſe coucher ſur les voltes, embraſſer toute la volte, paſſager ſur les voltes, ferrer la volte, en parlant de divers exercices qu'on fait au manège. Les ſix voltes ſe font terre à terre, deux à droite, deux à gauche, deux autres à droite, & toutes d'une haleine, obſervant le terrein de même cadence, maniant tride & avec preſſe, le devant en l'air, le cul à terre, la tête & la queue fermes. Pour faire les

Digitized by Google

ſix volres, il faut un cheval bien dreſſé, très obéiſſant & très-vigoureux. Manier un cheval ſur les quatre coins de la volte, c'eſt le conduire avec tant de juſteſſe, qu'à chaque coin, à chaque angle de la volte, il faſſe une volte étroite, qui n'occupe que le quart de la grande volte, la tête & la queue également fermes, ſans perdre un ſeul temps & tour d'une repriſe. Mettre un cheval ſur les voltes; le faire manier, travailler ſur les voltes & aux airs, ſuppoſe un cheval dreſſé. Embraſſer toute la volte, c'eſt faire enſorte que les épaules du cheval maniant ſur les voltes, aillent avec les hanches, qu'il prenne bien tout le terrein, qu'il faſſe à chaque temps un grand chemin avec ſes jambes de devant, en un mot qu'il ne batte pas la poudre. Le cheval ſe couche ſur les voltes, lorſqu'il a le cou plié en dehors, & qu'il porte la tête & la croupe hors la volte; ſi en maniant à main droite, il a le corps plié & courbé comme s'il alloit à gauche, on dit qu'il eſt alors couché ſur les voltes. Paſſéger ou promener un cheval ſur les voltes, c'eſt le mener ſur deux piſtes, & le faire marcher de côté, enſorte que la croupe & la tête tracent un chemin parallèle. On paſſége un cheval de ſa longueur ſur les voltes, lorſqu'on le fait marcher de côté, alentour d'un centre, enſorte qu'il regarde dans la volte, & que la moitié de ſes épaules marche avant la croupe. On paſſége un cheval ſur les voltes au pas & au trot, le mouvement dans les deux cas eſt le même, la différence ne conſiſte que dans le différent degré de lenteur ou de viteſſe. On dit élargir un cheval, lorſque maniant ſur les voltes, & après qu'il les a trop ferrées, on lui fait regagner le terrein qu'il a perdu. Volte ſe dit auſſi des manèges qu'on fait ſur le cheval de bois pour apprendre à monter à cheval & à deſcendre légèrement. La demi-volte eſt un demi-rond que le cheval fait d'une ou de deux piſtes, au bout duquel il change de main & revient ſur la même ligne. Serrer la demi-volte, terminer ou fermer une paſſade par une demi volte dans l'ordre, bien ferrée, bien arrondie, c'eſt lorſque le cheval la finit préciſément ſur la même ligne où il l'avoit commencée, & ſe trouve en état de repartir juſtement au dernier temps de la demi-volte qu'il vient de faire. Les demi voltes de la longueur du cheval ſont des demi-ronds de deux piſtes que le cheval fait en maniant ou en travaillant de côté, les hanches baſſes & la tête haute, tournant fort étroit, enſorte qu'ayant fait un demi-rond, il change de main pour en faire un autre ſuivi d'un autre changement de main & d'un autre demi rond qui ſe croiſe avec le premier en figure d'un 8 de chiffre. Cette demi-volte de la longueur du cheval eſt un manège très-difficile. La demi-volte ou paſſade à cinq temps eſt un demi-tour qui ſe fait au bout d'une ligne droite, une hanche en dedans, en cinq temps de galop ſur les hanches, & au cinquième temps le cheval doit avoir fermé la demi-volte pour être à repartir. Dans les paſſades furieuſes la demi-volte ſe fait en trois temps; dans la paſſade en pirouette, le cheval fait la demi-volte d'un ſeul temps des épaules & des hanches; mais lorſque les demi-voltes ſe font à courbettes, on les appelle paſſades relevées. On dit auſſi en parlant des voltes ou des demi-voltes, cheval qui s'accule en maniant ſur les voltes, cheval qui s'accule en faiſant des demi voltes, ce qui arrive quand les épaules n'embraſſant pas aſſez de terrein, la croupe s'approche trop près du centre de la volte. Quand en maniant ſur les voltes, la croupe du cheval va avant les épaules, on dit qu'il s'entable; & on appelle faire une pointe, lorſqu'en maniant ſur les mêmes voltes, il ne ſuit pas exactement le rond. En travaillant ſur les voltes, on ne doit jamais changer de main, ſi ce n'eſt en portant le cheval en avant & en l'arrondiſſant. Une demi-volte la croupe en dedans & fermée en cinq temps, s'appelle répolon. Il y a pluſieurs autres expreſſions conſacrées aux voltes, par exemple, ſans que la croupe échappe, c'eſt-à-dire ſans que la croupe ſorte de la volte. Ce cheval ſe dévuide en montant ſur les voltes, c'eſt-à-dire, que ſes épaules vont trop vîte, & que la croupe ne ſuit pas. Manier également bien ſur les voltes & par le droit. Galoper ſur les voltes. Tromper un cheval à la demi-volte un temps en avant avec la jambe de dedans, & reprendre à main gauche dans la même cadence qu'on avoit commencé, de ſorte qu'on regagne en ſe trouvant à gauche, l'endroit où la demi volte avoit été commencée à droite.

VOLTIGER. Faire les exercices ſur le cheval de bois pour apprendre à monter à cheval & à deſcendre légèrement, ou à faire divers tours qui montrent l'agilité & la dextérité d'un cavalier.

VOLTIGEUR. Maître qui enſeigne à voltiger ſur le cheval de bois. Le roi a des officiers voltigeurs dans la grande & dans la petite écurie, pour enſeigner aux pages à voltiger.

Digitized by Google

ACADÉMIE d'armes. Salle où l'on apprend à tirer des armes.

Règles que l'on doit observer dans les académies d'armes.

1. Ne point jurer le saint nom de Dieu.
2. Ne point dire de paroles ni de chansons indécentes.
3. Ne point badiner, attendu que les suites en sont ordinairement fâcheuses.
4. Ne point railler personne sur le fait des armes.
5. Ne point tirer l'épée dans la salle.
6. Ne point tirer des armes sans être antés.
7. Ne point tirer des armes l'épée au côté.
8. Ne point troubler ceux qui tirent des armes.
9. Ne point traîner le bouton du fleuret à terre.
10. Ne point tirer des armes lorsqu'on se sent pris de vin.
11. Ne point boire ni fumer dans la salle d'armes.
12. Faire politesse aux personnes présentables qui viennent dans la salle, & leur offrir des fleurets sous l'agrément du maître.
13. Les fleurets cassés seront pour le compte des écoliers qui les auront présentés aux étrangers pour faire assaut.
14. Les fleurets qui seront cassés par les écoliers d'une même salle, seront payés par celui entre les mains duquel le tronçon sera resté.
15. En tirant des armes, lorsque l'on fait tomber le fleuret de son adversaire, il faut le ramasser promptement, & le lui remettre en main avec politesse.
16. Si malheureusement en tirant des armes, on se frappoit au visage, celui qui donne le coup doit faire honnêteté à l'autre.
17. Les écoliers peuvent venir les jours ouvriers aux heures de la salle, s'ils le jugent à propos, n'étant point ouverte les fêtes & dimanches.
18. Il faut que l'écolier prenne sa leçon d'armes sans interruption, attendu qu'elle ne dure à-peu-près que le temps d'une affaire sérieuse.
19. L'écolier doit payer les fleurets qui se cassent, lorsqu'il s'exerce contre le maître ou contre le prévôt de salle.
20. Et enfin il est de l'honneur de l'écolier de payer régulièrement le prix convenu.

ALLER (à l'épée); on dit d'un escrimeur qu'il bat la campagne, qu'il va à l'épée, quand il s'ébranle sur une attaque, & qu'il fait de trop grands mouvements avec son épée pour trouver celle de l'ennemi. C'est un défaut dans un escrimeur *d'aller* à l'épée, parce qu'en voulant parer un côté il en découvre un autre.

APPEL; attaque qui se fait d'un simple battement du pied droit dans la même place.

ARMES. Ce terme s'emploie de la manière suivante: on dit tirer dans les *armes*, c'est allonger un coup d'épée entre les bras de l'ennemi, ou ce qui est la même chose, du côté gauche de son épée; tirer hors les *armes*, c'est allonger un coup d'épée hors des bras de l'ennemi, ou ce qui est la même chose, du côté droit de son épée. Tirer sur les *armes*, c'est porter un coup d'estocade à l'ennemi, dehors ou dans les *armes*, en faisant passer la lame de l'épée par-dessus son bras. Tirer sous les *armes*, c'est porter une estocade à l'ennemi dehors ou dans les armes, en faisant passer la lame de l'épée par-dessus son bras.

ATTAQUE, est un ou plusieurs mouvements que l'on fait pour ébranler l'ennemi, afin de le frapper pendant son désordre.

B.

BATTEMENT d'épée; attaque qui se fait en frappant avec la lame de son épée celle de l'ennemi. Les *battements* d'épées se font toujours de pied ferme, en dégageant ou sans dégager, sur les armes ou sous les armes.

BATTEMENT d'épée en dégageant, se fait comme le *battement* simple, excepté qu'on commence par dégager.

BATTEMENT d'épée de tierce, sans dégager sur les armes ou sous les armes. Il se fait en frappant d'un coup sec du fort du faux tranchant sur celui de l'épée de l'ennemi, en faisant un mouvement en avant comme quand on pare; & au même instant on allonge l'estocade de tierce ou de seconde sans quitter son épée.

A l'instant où vous frappez sur l'épée de l'ennemi, il peut dégager ou la forcer; s'il dégageoit, alors vous ne rencontreriez pas son épée. C'est pourquoi en pareil cas, au lieu de pousser l'estocade de tierce ou de seconde, vous allongerez une estocade de quarte ou de quarte basse; & s'il force l'épée, vous porterez l'estocade de quarte ou de quarte basse, en dégageant. Voyez *premier dégagement forcé*.

BATTEMENT d'épée de quarte, sans dégager sur les armes ou sous les armes. Il se fait en frappant sur le fort de l'épée de l'ennemi (on frappe ce coup en faisant un mouvement en avant comme quand on pare), & au même instant on allonge l'estocade de quarte ou de quarte basse sans quitter la lame.

A l'instant où vous frappez sur l'épée de l'ennemi, il peut dégager ou la forcer, & alors vous ne rencontreriez pas son épée; c'est pourquoi en pareil cas, au lieu de pousser l'estocade de quarte

Digitized by Google

ou de quarte baſſe, vous allongerez votre eſtocade de tierce droite ou de ſeconde; & s'il force l'épée, vous porterez l'eſtocade de tierce ou de ſeconde.

C.

CONTRE-DÉGAGEMENT. C'eſt l'action de dégager en même temps que l'ennemi dégage. *V.* DÉGAGER. D'où il ſuit que les épées ſont toujours dans la même poſition.

CONTRE DU CONTRE-DÉGAGEMENT. C'eſt l'action de dégager réciproquement. Vous dégagez, l'ennemi *contre*-dégage; vous *contre-dégagez* & lui auſſi, ainſi à l'infini.

COULEMENT d'épée. Attaque qui ſe fait en gliſſant d'un bout à l'autre la lame de ſon épée contre celle de ſon ennemi; on coule de pied ferme & en gagnant la meſure, *voyez* MESURE. On coule en dégageant & ſans dégager. La meilleure de toutes les attaques eſt celle-ci, parce qu'elle détermine abſolument l'ennemi à agir.

COULEMENT de pied ferme & ſans dégager, eſt celui qui ſe fait en meſure ſans quitter l'épée de l'ennemi.

Il s'exécute ainſi: 1°. faites du bras droit tout ce qui eſt enſeigné pour parer quarte ou tierce, &c., ſuivant le côté où les épées ſont engagées; 2°. gliſſez par un frottement vif & ſenſible le tranchant de votre lame contre celle de l'ennemi, en avançant la pointe de l'épée droite à ſon corps pour le déterminer à parer; 3°. s'il pare, dégagez en allongeant l'eſtocade; 4°. s'il ne pare pas, achevez l'eſtocade.

On doit s'attendre en faiſant un *coulement* d'épée, que l'ennemi prendra ce temps pour détacher l'eſtocade droite, ou en dégageant; mais remarquez qu'au premier cas il ne peut porter l'eſtocade droite ſans forcer votre épée; c'eſt pourquoi, s'il la force, vous ferez le premier dégagement forcé. *Voyez* PREMIER DÉGAGEMENT FORCÉ; & s'il dégage, détachez incontinent l'eſtocade de quarte droite ſi vous coulez tierce, ou l'eſtocade de tierce droite ſi vous coulez quarte.

COULEMENT de pied ferme en dégageant. Il s'exécute comme le *coulement* de pied ferme ſans dégager, excepté qu'on commence par dégager.

COULEMENT d'épée en entrant en meſure ſans dégager, ſe fait comme le *coulement* de pied ferme ſans dégager, excepté que l'on ſerre la meſure en coulant l'épée.

COULEMENT d'épée en ſerrant la meſure & en dégageant, ſe fait comme le *coulement* de pied ferme & en dégageant, excepté qu'on coule l'épée en entrant en meſure.

COUP d'armes. *Voyez* ESTOCADE. Il faut aller généralement à tous les mouvements que l'ennemi peut vous faire ſans en négliger aucun, pour n'être point ſurpris; c'eſt-à-dire, de revenir toujours à l'épée, ſoit qu'il vous tire ou que vous tiriez, & avoir l'épée bien devant ſoi. Il eſt bon auſſi de ſçavoir que tous les *coups* d'armes peuvent ſe faire en avançant ſur l'ennemi, comme de pied ferme, & même en rompant la meſure, ſoit avec des appels du pied droit ou ſans appels, en obſervant les principes contenus en ce livre.

Pour revenir à l'oppoſition de main que je fais faire à nombre de *coups* d'armes expliqués dans ce livre, & même à la flanconnade, il y a des perſonnes qui prétendent que cela fait préſenter l'épaule gauche; conſéquemment que cette oppoſition de la main gauche eſt périlleuſe pour ceux qui s'en ſervent; je leur ſoutiens hardiment qu'elle eſt très-utile pour ſe garantir, en cas que l'ennemi vint à tourner la main de quarte en tierce, & de tierce en quarte ſur un même coup; c'eſt-à-dire, en ligne ou tranſverſale.

COUPER ſous le poignet, c'eſt dégager par-deſſous le poignet de l'ennemi, au lieu de dégager par-deſſous le talon. *Voyez* DÉGAGER.

COUPER ſur pointe, c'eſt porter une eſtocade à l'ennemi en dégageant par-deſſus la pointe de ſon épée au lieu de dégager par-deſſous le talon. *Voyez* DÉGAGER.

Simple coupé *ſur pointe de quarte en tierce.*

L'ennemi venant à parer de la pointe ſur un coup de quarte au dedans des armes, dans le même temps je fais retirer le bras à ſoi, & lever la lame droite en la paſſant par-deſſus la pointe au dehors des armes, puis relever ſubtilement le poignet en baiſſant la pointe, & tirer le coup de tierce à fond, les ongles en deſſous, le poignet ſoutenu dans le principe qu'il eſt dit, enſuite ſe retirer en garde l'épée devant ſoi. *Voyez fig.* 29.

Simple coupé *ſur pointe de tierce en quarte.*

Nota. Les *coupés* ſur pointe ſe font ordinairement ſur les coups qu'on remarque n'être parés que de la pointe.

L'épée étant engagée de tierce dehors des armes, je fais faire un appel le long de la lame, ou une demi-botte ſans dégager; & l'ennemi venant à parer de la pointe ſur la tierce, je fais dans le même temps retirer le bras à ſoi, en relevant la lame, la pointe droite, & la paſſant par-deſſus la pointe au-dedans des armes, relevant le poignet & rabaiſſant la pointe, tirant à fond le coup de quarte, les ongles en-deſſus, le bras tendu, puis redoubler du coup repris de tierce au-dedans des armes ſans dégager, enſuite faire retraite.

Coupé ſur pointe en trois temps de tierce en quarte.

L'épée engagée de tierce, je fais faire un appel de pied ferme, la main tournée comme elle ſe trouve en garde, frappant du pied droit, l'ennemi venant à la parade ſur l'appel, en baiſſant la pointe, je fais retirer un peu le bras à ſoi & relever la lame de l'épée, la paſſant par-deſſus la pointe ennemie au-dedans des armes, relevant la main, faiſant

Digitized by Google

feinte de tirer quarte ; & lorſqu'il revient à la parade au-dedans des armes, en même-temps je fais dégager ſubtilement ſous ſa garde & tirer à fond le coup de tierce au dehors deſdites armes, la main la première & bien ſoutenue dans le principe, puis redoubler du coup repris & ſe retirer en garde l'épée devant ſoi.

Autre coupé *ſur pointe en trois temps de tierce en quarte* coupée *ſous les armes.*

L'épée engagée dehors des armes, ce *coupé* ſur pointe ſe fait de la même façon que le dernier ; & au lieu de dégager pour tirer le coup de tierce au dehors des armes, je lui fais couper la quarte deſſous la ligne du bras.

Coupé *ſur pointe, de quarte en tierce, en trois temps.*

L'épée engagée de quarte au dedans des armes, je fais faire un appel du pied le long de la lame ennemie, frappant du pied droit, la main haute & la pointe plus baſſe, comme pour achever le coup droit, venant à la parade en baiſſant ſa pointe, je fais retirer le bras à ſoi, le corps en arrière, relever la lame de l'épée en la paſſant par-deſſus la pointe ennemie en dehors des armes, & relever la main, faiſant feinte de tirer ; & lorſqu'il revient à la parade, dans le même temps dégager la pointe ſous ſa garde, & tirer de viteſſe le coup de quarte au dedans des armes, la main la première & ſoutenue, le bras tendu, puis redoubler du coup repris de tierce, enſuite faire retraite l'épée devant ſoi.

Autre coupé *ſur pointe, en trois temps, de quarte en tierce, pour tirer de ſeconde ſous les armes.*

L'épée engagée au dedans des armes, je fais faire un appel & couper la lame par deſſus la pointe ennemie, de quarte en tierce, de la même manière que le *coupé* ſur pointe dernier, & au lieu de redegager quarte, tirer de ſeconde deſſous les armes.

Coupé *deux fois ſur pointe, de quarte en tierce & de tierce en quarte, commençant par un appel du pied.*

L'épée engagée de quarte, je fais faire un appel du pied, & couper la lame par deſſus la pointe de l'ennemi en dehors des armes, ou venant à la parade en baiſſant ſa pointe, recouper une ſeconde fois par-deſſus en tirant le coup de quarte au-dedans des armes, la main la première dans le principe, & ſe retirer en garde. Cette botte ſe fait ſans que je l'eſtime.

Coupé *deux fois ſur pointe de tierce en quarte & de quarte en tierce, faiſant d'abord un appel du pied.*

L'épée engagée de tierce, je fais faire l'appel du pied & paſſer au mouvement de l'ennemi, l'épée ſur la pointe au-dedans des armes ; ou parant en baiſſant la pointe, je fais recouper par-deſſus & tirer le coup de tierce en dehors des armes ou de quarte deſſus les armes, la main la première, & ſe retirer en garde l'épée devant ſoi. Ladite botte ſe fait également ſans eſtime.

D.

DÉSARMEMENT. C'eſt l'action d'ôter l'épée de l'ennemi lorſqu'il allonge une eſtocade de quarte. Il s'exécute ainſi : 1°. dans l'inſtant que vous parez l'eſtocade de quarte que l'ennemi vous porte, ſaiſiſſez de la main gauche la garde de ſon épée ; 2°. faites deſcendre la lame de votre épée ſur le milieu de la ſienne, enſorte que les deux lames faſſent une croix ; 3°. tirez à vous la garde que vous avez ſaiſie, tandis que de la main droite vous preſſerez la lame de ſon épée avec la votre. *Nota.* Exécutez vivement & avec adreſſe. Voyez *différents* déſarmements, fig. 34, 35, 36, 37, 38, 39 & 40.

Manière de faire tomber l'épée de la main ſur la quarte.

L'ennemi s'abandonnant en tirant le coup de quarte au-dedans des armes, je fais parer du cercle, la main tournée quarte & élevée à la hauteur de la bouche avec la pointe baſſe, le corps en arrière ; & dans le temps du coup paré, je fais retourner la main ſubtilement de tierce ſans la baiſſer, en frappant d'un coup ferme le foible de ſa lame avec le fort du tranchant de l'épée, toujours la main tournée tierce, ce qui lui fait ouvrir les doigts & tomber l'épée de la main.

Autre manière de faire tomber l'épée ſur la tierce.

L'ennemi tirant à fond de tierce dehors des armes, je fais parer de prime la main élevée à la hauteur du front, la pointe baſſe, & dans le temps du coup paré, je fais ſubtilement lever la pointe de l'épée, & frapper avec le fort du tranchant ſur le foible de la lame ennemie, un grand coup de fouet ſec & court, ce qui fait ouvrir les doigts & tomber l'épée.

Déſarmement *ſur le coup de quarte au-dedans des armes.*

L'ennemi s'abandonnant en tirant le coup de quarte en-dedans des armes, je fais parer ſon épée d'un coup ſec avec le fort du tranchant en ligne traverſante, appuyant deſſus ſa lame en en-bas, la main retournée de tierce les ongles en-deſſous, avançant le pied droit dans le même temps, ſans faire ſuivre le pied gauche, jettant bruſquement la main gauche ſur ſa garde, la tenant ferme, le bras étendu, la ſoutenant en dehors des armes, lui préſentant la pointe de l'épée ſur le corps, par-deſſous ſon poignet, directement ſous la ligne du bras ; & en cas de réſiſtance de la part de l'ennemi, je fais avancer le pied gauche auprès du droit dans ſa force, ou reculer le droit auprès du gauche, ſuivant l'occaſion, de ſorte qu'il ne pourra

Digitized by Google

se défendre de céder son épée, ou de courir risque de perdre la vie.

Désarmement *sur le coup de tierce au dehors des armes.*

L'ennemi s'abandonnant en tirant la tierce au dehors des armes, je fais parer d'un coup sec en croisant sa lame par dessous en ligne traversante, la relevant en l'air, & dans le même temps passer brusquement le pied gauche derrière son pied droit, en jettant de vitesse la main gauche sur sa garde, le bras étendu, lui renversant entièrement le poignet en arrière, les ongles en-dessus, tenant toujours ladite garde d'épée ferme, la pointe en en-bas, lui présentant la pointe sur l'estomach, le bras droit retiré en arrière, crainte qu'il ne saisisse votre lame, de telle sorte que son épée se trouve sous votre bras gauche sans qu'elle puisse vous offenser, & il ne pourra se dispenser de vous l'abandonner.

Contre ceux qui saisissent la main au lieu de saisir la garde de l'épée.

L'ennemi venant au saisissement d'épée sur vous étant abandonné sur lui, & qu'au lieu de saisir votre garde il ne saisisse que le bras ou la main droite, il faut dans ce cas jetter dans ce même temps brusquement la main gauche sur le milieu de votre lame, en la quittant aussitôt de la main droite, qu'il tiendroit saisie, lui présentant la pointe sur le corps de ladite main gauche, élevée avec le bras retiré en arrière, & ferme sur ses jambes.

*Contre du contre-*désarmement *de tierce en dehors des armes.*

Lorsque vous allez au *désarmement* de tierce au dehors des armes, & que vous saisissez l'épée de l'ennemi dans le principe, & qu'il veut dans le même temps se jetter sur la vôtre, tenez toujours sa garde ferme de la main gauche, le bras étendu, & sans changer subtilement le bras droit en arrière, baissant la pointe de l'épée & la passer derrière vous en la relevant, de sorte qu'appuyant le dessus de la main droite sur les reins, les ongles en dehors, la pointe de l'épée se trouve sur le flanc de l'ennemi, qui est forcé d'abandonner la sienne ou de risquer de perdre la vie. Sur toute chose il faut être ferme sur ses pieds.

Pour se débarrasser de ceux qui vous saisissent par derrière ayant l'épée à la main.

Quelqu'un venant vous saisir les deux bras par derrière, lorsque vous avez affaire l'épée à la main contre un ennemi, dans ce temps il peut facilement vous ôter la vie, si vous ignorez la manière de vous débarrasser promptement. Pour y réussir, je fais baisser la lame de l'épée en passant la pointe subtilement entre les deux jambes, la relevant aussitôt par derrière, rapprochant le pied droit du gauche, & baissant le corps brusquement en devant; celui qui a saisi par derrière se trouvera l'épée au travers du ventre, & ne manquera pas de quitter sur-le champ, ensuite il faut relever l'épée diligemment devant soi pour faire tête à l'ennemi.

Saisissement d'épée après la passe de seconde sous les armes.

Après avoir passé de seconde sous les armes & être revenu à l'épée de tierce, avant de relever le corps, je fais jetter la main gauche brusquement sur la garde ennemie, le bras étendu, la lame opposée à la sienne, & en repassant le pied droit présenter la pointe sur le corps.

Saisissement d'épée après la passe de quarte.

Après avoir passé de quarte, comme il est dit, le poignet haut, les ongles tournés en-dessus & l'épée bien opposée à celle de l'ennemi, je fais jetter brusquement la main gauche sur sa garde, la tenant ferme, le bras étendu, la main tournée, les ongles en-dessus, en opposant dans le même temps le fort du tranchant de la lame en ligne traversante sur le foible de la sienne, la main tournée, les ongles en-dessous, puis repasser le pied droit devant le gauche, afin d'être en état de résister à tous ses efforts.

Saisissement d'épée après la passe de tierce au dehors des armes.

Après avoir passé de tierce, je fais jetter en même temps la main gauche subtilement sur la garde de l'ennemi, le bras étendu, la lame bien opposée à la sienne; puis s'étant assuré de son épée, lui présentant toujours la pointe sur le corps, je fais repasser le pied droit devant le gauche, pour avoir plus de force & d'avantage à résister aux efforts que l'ennemi pourroit faire.

E.

EPÉE, arme de main. On la porte au côté, enfermée dans un fourreau; cette arme perce & coupe; elle est en usage chez presque toutes les nations. Elle est composée d'une lame, d'une garde, d'une poignée & d'un pommeau; à quoi l'on peut ajouter la tranche de la garde, le fourreau, le crochet & le bout. *Voyez* GARDE, FOURREAU.

La lame est un morceau de fer ou d'acier qui a deux tranchants, deux plats, une pointe & la soie.

Le tranchant (en terme d'escrime le *vrai tranchant*), est la partie de la lame avec laquelle on se défend; c'est celui qui est du côté gauche de la lame quand on a l'épée placée dans la main.

Le faux tranchant est celui dont on fait rarement usage, & qui est du côté droit de la lame.

Le tranchant se divise en trois parties, qu'on appelle le talon, le foible & le fort.

Le talon est le tiers du tranchant le plus près de la garde.

Digitized by Google

Le foible eſt le tiers du tranchant qui fait l'extrémité de la lame.

Le fort eſt le tiers du tranchant qui eſt entre le foible & le talon.

Le plat eſt la partie de la lame qui eſt entre les deux tranchants.

La pointe eſt la partie de la lame avec laquelle on perce l'ennemi.

La foie eſt la partie de la lame qui enfile la garde, la poignée & le pommeau.

La garde eſt la partie de *l'épée* qui garantit la main.

La poignée eſt la partie de *l'épée* avec laquelle on la tient.

Le pommeau eſt le partie de *l'épée* à l'extrémité de laquelle on rive la ſoie, & où elle eſt attachée.

Les maîtres en fait d'armes diviſent encore *l'épée* en trois parties, la haute, la moyenne & la baſſe, & en fort, mi-fort & foible. Le fort de *l'épée* eſt la partie la plus proche de la garde. Le mi-fort gît au milieu & aux environs de la lame, & le foible eſt le reſte qui va juſqu'à la pointe. Ils diviſent de même le corps en trois, la gorge & les épaules; la moyenne, la poitrine, l'eſtomac & le ventre ſupérieur; & la baſſe, le ventre inférieur & au deſſous juſques vers le milieu des cuiſſes. *V.* ESCRIME, & fig. 1re, repréſentant un homme qui met *l'épée* à la main.

ESCRIME. C'eſt l'art de ſe défendre ou de ſe ſervir de l'épée pour bleſſer ſon ennemi, & ſe garantir ſoi-même de ſes coups. *V.* ÉPÉE & GARDE.

L'*eſcrime* eſt un des exercices qu'on apprend dans les académies. Le maître *d'eſcrime* s'appelle ordinairement parmi nous, maître en fait d'armes.

L'art de *l'eſcrime* s'acquiert en faiſant des armes avec des fleurets appellés en latin *rudes*; c'eſt pourquoi on appelle l'eſcrime *gladiatura rudiaria*.

On prétend que *l'eſcrime* eſt en ſi haute eſtime dans les Indes orientales, qu'il n'eſt permis qu'aux princes & aux nobles de s'adonner à cet exercice. Ils portent une marque ou une diſtinction ſur leurs armes qu'on nomme dans leur langue *éſara*, que les rois eux mêmes leur donnent avec beaucoup de cérémonie, de même que les marques de diſtinction de nos ordres de chevalier.

Montaigne nous apprend que de ſon temps toute la nobleſſe évitoit avec ſoin la réputation de ſçavoir faire des armes, comme une choſe capable de corrompre les bonnes mœurs. Voyez *Dictionnaire de Trévoux & Chambers.*

Le mot *eſcrime* nous donne en général l'idée de combat entre deux perſonnes; il déſigne ſur-tout le combat de l'épée, qui eſt ſi familier aux françois, qu'ils en ont fait une ſcience qui a ſes principes & ſes règles. Le maître *d'eſcrime* commence par romare le corps aux différentes attitudes qu'il doit affecter, pour rendre les articulations faciles, & donner de la ſouplеſſe dans les mouvements; enſuite il apprend à exécuter les mouvements du bras & ſur-tout de la main, qui portent les coups à l'ennemi ou qui tendent à éloigner les ſiens; les premiers ſe nomment *bottes*, les ſeconds *parades*; il enſeigne enſuite à mêler ces mouvements pour tromper l'ennemi par de fauſſes attaques, ce qu'on nomme *feintes*; enfin il vous apprend à vous ſervir à propos des feintes & des parades. Cette partie de l'art s'appelle *eſſaut*, & eſt vraiment l'image d'un combat. Voici en abrégé les élements de *l'eſcrime*.

Dans la première attitude dans laquelle on ſe diſpoſe à recevoir ſon ennemi ou à ſe lancer ſur lui, le combattant doit avoir (*voyez fig.* 2 & 3), ſon pied gauche fermement appuyé ſur la terre, & tourné de façon à favoriſer la marche ordinaire, le pied droit tourne de façon à favoriſer une marche ſur le côté; les deux pieds, par ce moyen, forment un angle droit ouvert par les pointes des ſoulliers, & ils doivent être à trois, quatre ou cinq pouces l'un de l'autre diſpoſés ſur la même ligne; de ſorte cependant que ſi on veut faire paſſer le pied droit derrière le gauche, les deux talons ne puiſſent ſe choquer.

Les deux genoux doivent être un peu pliés, cont e le principe de pluſieurs qui font ſeulement plier la jambe gauche & font roidir la droite.

Le baſſin, dans l'attitude que j'adopte, étant également fléchi ſur les deux os fémur, l'équilibre ſera garde, toutes les parties ſeront dans l'état de ſouplеſſe convenable, & les impulſions données ſe communiqueront, & plus facilement & plus rapidement.

Le tronc doit tomber à-plomb ſur le baſſin; il doit être effacé & ſuivre dans ſa direction le pied droit; la tête doit ſe mouvoir librement ſur le tronc ſans ſe pencher d'aucun côté; la vue doit ſe fixer au moins autant ſur les mouvements de l'adverſaire que ſur ſes yeux.

Le bras droit ou le bras armé doit être étendu de façon à conſerver une liberté entière dans les mouvements des articles; ce précepte eſt de la dernière conſéquence, & ſon oppoſé à celui de pluſieurs maîtres qui font roidir le bras & le font tendre le plus qu'ils peuvent; méthode condamnable, car le combattant exécute ſes mouvements par les rotations de l'humérus, rotations très-lentes. Ajoutez à cela que ces combattants ſont toujours partir le corps le premier, habitude la plus répréhenſible de toutes celles que l'on peut contracter dans les armes; car dans ce cas on eſt un temps infini à porter ſon coup, & ſouvent on ne dégage pas. Quand le bras eſt un peu fléchi, le poignet a la faculté d'agir, ſes mouvements ſont plus rapides; vous avez déjà engagé le fer de votre adverſaire du côté où il préſente des jours qu'il ne s'en eſt point apperçu; le bras en s'allongeant alors, ſeconde les mouvements du poignet; & le reſte de la machine développant rapidement ſes reſſorts, ſe porte en avant, & donne une forte impulſion au poignet dans la direction qu'il s'eſt choiſie; il faut donc que les articulations de ce bras

Digitized by Google

soient libres, sans qu'il soit trop raccourci.

Le fer doit être dirigé à la hauteur du tronc de l'adversaire, la pointe au corps.

Le bras gauche doit être un peu élevé, libre dans ses articles, & placé en forme d'arc sur la même ligne que le pied droit.

La seconde attitude est celle qu'on affecte dans l'extension, c'est-à-dire, lorsque l'on se porte sur son ennemi.

A-t-on choisi un moment favorable pour s'élancer sur son adversaire, le fer est-il engagé; la tête de l'os du bras droit s'affermit dans sa cavité, & se porte vers le creux de l'aisselle, on appelle cela *dégagement des épaules*; cependant cet os du bras se dirige vers le corps de l'ennemi, & s'étend sur l'avant-bras qui s'affermit dans l'articulation du poignet; celui-ci est ou en supination ou en pronation, suivant les coups portés, afin de former opposition.

Pendant que tous ces mouvements s'opèrent dans le bras, les muscles des autres parties obéissant également à la volonté, agissent & portent le corps en avant; mais ce mouvement d'extension semble principalement être opéré par les muscles extenseurs des cuisses, qui, dans leurs contractions, écartent ces deux extrémités l'une de l'autre. Le bassin & le tronc se trouvent emportés en avant par ce mouvement d'extension des extrémités; le pied droit s'élève, parcourt, en rasant la terre, l'espace qui est entre lui & le pied de l'ennemi, & va tomber en droite ligne; il ne doit pas trop s'élever de terre.

Dans l'extension le corps doit avoir les attitudes suivantes.

Premièrement, les os du côté gauche doivent être affermis dans leurs articles, le pied du même côté ne doit point quitter la terre, toute la plante doit porter à-plomb sur le sol.

Toute l'extrémité inférieure gauche doit donc être étendue, la droite au contraire fléchie dans toutes les articulations; le bassin doit porter également sur ces deux extrémités; le tronc doit tomber à-plomb sur le bassin. Ce précepte contrarie celui de quelques maîtres, qui, après avoir fait poser dans la première attitude qu'on nomme *garde*, le tronc sur la partie gauche, veulent que dans l'attitude de l'extension, le tronc se porte sur la partie droite, il en résulte plusieurs inconvénients, le tronc est dans une suspension gênante; en outre il pèse sur la partie qui doit se relever pour se porter en arrière, & la fixe, pour ainsi dire, en avant par sa gravité.

La tête doit rester droite sur le tronc, & libre dans ses mouvements; pour la garantir il faut dégager les épaules, élever un peu le poignet, afin que tout le bras décrive un arc de cercle imperceptible; joignez à ceci une bonne opposition, & la tête sera éloignée & garantie des coups.

Quand on a porté son coup, il faut se remettre en garde.

Après ces attitudes & ces mouvements d'extension, viennent les mouvements particuliers du poignet, comme dégagemens, borres, &c., qui supposent la connoissance des mesures, des temps, des oppositions & des appels.

La connoissance des mesures & des temps est le fruit d'un long travail & une science nécessaire des armes; il faut un an pour acquérir la légèreté, la souplesse & la promptitude des mouvements.

Il faut des années pour apprendre à se battre en mesure & à profiter des temps. La mesure est une juste proportion de distance entre deux adversaires de laquelle ils peuvent se toucher. On serre la mesure en avançant la jambe droite, & en approchant ensuite la gauche dans la même proportion, de sorte qu'on se trouve dans la même situation où l'on étoit auparavant; ce mouvement doit approcher de l'ennemi; on rompt la mesure quand on recule la jambe gauche de la droite, & que dans le second temps on approche la droite de la gauche; ce mouvement doit éloigner de l'ennemi, on rompt toutes mesures en faisant en arrière.

On désigne par le mot de *temps* les moments favorables que l'on doit choisir pour fondre sur l'ennemi; ils varient à l'infini, & il est impossible de rien dire de particulier là-dessus; on manque les temps quand on part ou trop tôt ou trop tard; on part trop tard lorsque l'ennemi ne répondant point encore à de feints mouvements qu'on a faits pour l'ébranler, on s'élance comme s'il y avoit répondu; on part trop tard, lorsque voulant surprendre un ennemi dans ses propres mouvements, on attend qu'il les ait exécutés, & on ne part qu'en même temps que lui.

Quand on est en mesure, on *engage le fer*, c'est-à-dire, que l'on croise son fer d'un ou d'autre côté avec celui de l'ennemi, que l'on tâche toujours de s'affermir en opposant le fort au foible. Voyez au mot EPÉE ce que c'est que *le fort & le foible*.

Le dégagement est un mouvement prompt & léger, par lequel sans déranger la pointe de son fer de la ligne du corps, on la passe par-dessus, ce qu'on appelle *couper sur la pointe*, ou par-dessous le fer de son ennemi, en observant, comme nous venons de le dire, de s'en rendre maître, autant que l'on peut, par le moyen du fort au foible.

L'appel est un bruit que l'on fait sur la terre avec le pied qui doit partir, dans l'intention de déterminer son ennemi à faire quelque faux mouvement.

L'opposition a lieu dans les bottes & dans les parades; on oppose quand on courbe son poignet, de façon que la convexité regarde le fer ennemi; par ce moyen on éloigne l'épée de l'adversaire de la ligne de son corps, sans écarter la pointe de la tienne du corps de l'ennemi.

Quand on fait dégager & opposer, on s'exerce à tirer des bottes, c'est-à-dire, à porter à l'ennemi des coups avec certaines positions du poignet qui caractérisent les bottes. Ces positions du poignet tout

Digitized by Google

ſont la ſupination & la poſition moyenne, entre la ſupination & la pronation. Le poignet eſt en ſupination, quand la paume de la main regarde le ciel. Il eſt en pronation, quand la paume regarde la terre; dans l'état moyen, la paume de la main ne regarde ni la terre ni le ciel, mais elle eſt latéralement placée de façon que le pouce eſt en haut; ces oppoſitions ne peuvent point ſe ſuppléer les unes aux autres, & on eſt obligé de les employer ſuivant les cas.

Les bottes ſont la quarte ſimple, la quarte baſſe, qui ſe tirent au-dedans de l'épée adverſe, le poignet étant en ſupination.

La tierce, la ſeconde, ou tierce baſſe, qui ſe tirent au dehors de l'épée.

La prime qui ſe tire au-dedans de l'épée, le poignet étant en pronation.

La quarte ſur les armes, l'octave, la flanconnade, qui ſe tirent au dehors de l'épée, le poignet étant dans la poſition moyenne. Toutes ces bottes doivent être ſoutenues par l'oppoſition la plus exacte.

Tours ces coups que l'ennemi peut porter dans leurs ſens divers, obligent aux parades. On pare les coups de l'ennemi en frappant vivement & ſéchement ſon fer avec le ſien, employant l'oppoſition la plus exacte & les différentes poſitions du poignet, ſuivant les cas, obſervant de ne point parer de la pointe de l'épée, mais de la tenir toujours dirigée vers l'ennemi.

La parade de quarte s'exécute en dedans de l'épée par le poignet qui tombe en ſupination & qui forme oppoſition.

La parade du demi-cercle s'exécute de même, mais eſt précédée d'un mouvement demi-circulaire du poignet, qui ramaſſe les coups portés bas de dehors en dedans.

La parade de tierce haute, de tierce baſſe, s'exécute par l'oppoſition du poignet qui tombe en pronation dehors l'épée.

La parade de quarte ſur les armes d'octave, ſe forme dehors l'épée par l'oppoſition du poignet qui eſt dans une poſition moyenne.

La parade de prime exige la pronation du poignet, mais a lieu en dedans de l'épée.

Quelques perſonnes parent d'une main & tirent de l'autre; ce qui paroît fort naturel & fort avantageux.

On peut placer ici les voltes qui ne ſont que de certaines évolutions du corps, par leſquelles on s'éloigne, ſoit à gauche, ſoit à droite, ſoit à demi, ſoit en entier de la ligne ſur laquelle on attendoit l'ennemi. Ces évolutions tiennent lieu de parade contre un adverſaire furieux qui s'élance ſans régle & ſans meſure. On peut mêler ſes parades à l'infini, & déconcerter les deſſeins d'un adverſaire; quand on s'eſt exercé à exécuter chaque botte, on apprend à les faire ſuccéder à propos les unes aux autres, c'eſt-à-dire, à former de feintes attaques.

Les principales ſont les bottes de quarte en tierce, de tierce en quarte, les coulées ſur le fer, &c.

On ne finiroit pas ſi on vouloit détailler toutes les feintes qui varient à l'infini, ſuivant les circonſtances.

Lorſque l'athlète ſait exécuter toutes les bottes, & les faire ſuccéder avec viteſſe, lorſqu'il ſait former ſes parades, les mêler, le maître d'eſcrime lui enſeigne l'art de ſe ſervir à propos de ces coups & de ces parades, en lui préſentant les occaſions favorables de les mettre en uſage avec préciſion, & par-là lui préſente les accidents d'un combat dans lequel les coups ſe ſuccèdent en tout ſens ſuivant les parades, les précédent, &c. Cette image du combat s'appelle *aſſaut*.

Voici quelques préceptes généraux d'aſſaut qu'on peut regarder comme des corollaires de ce qui précède.

I. Corollaire. Il faut ſe méfier de l'ennemi & ne pas le craindre.

II. L'ennemi, hors de meſure, ne peut atteindre ſon eſtocade.

III. L'ennemi ne peut entrer en meſure ſans avancer le pied gauche.

IV. L'ennemi en meſure ne peut porter l'eſtocade ſans remuer le pied droit.

V. Quand on rompt la meſure, il eſt inutile de parer.

VI. Si l'on n'eſt pas ſûr de parer l'eſtocade, on rompt la meſure.

VII. Il ne faut jamais entrer en meſure ſans être prêt à parer, car vous devez vous attendre que l'ennemi prendra ce temps pour vous porter une botte.

VIII. N'attaquez jamais l'ennemi par une feinte lorſque vous êtes en meſure. Car il pourroit vous prendre ſur ce temps, ſoit d'aventure ou de deſſein prémédité. *Voyez* TEMPS, ESTOCADE.

IX. Ne confondez pas la retraite avec rompre la meſure.

X. Quand l'ennemi rompt la meſure ſur votre attaque, pourſuivez-le avec feu & avec prudence.

XI. Quand il rompt la meſure de-lui-même, ne le pourſuivez pas, car il veut vous attirer.

XII. Les battements d'épée ſe font toujours en meſure; car hors de meſure, ils ſeroient ſans effet, puiſqu'on ne pourroit ſaiſir l'inſtant où l'on auroit ébranlé l'ennemi.

XIII. En meſure, on n'entreprend jamais une attaque en dégageant, ſans être prêt à parer l'eſtocade que l'ennemi vous pourroit porter ſur ce temps.

XIV. Les plus grands mouvements expoſent le plus aux coups de l'ennemi.

XV. Lorſqu'on s'occupe d'un mouvement, quelque précipité qu'il ſoit, on ſe met en danger.

XVI. L'épée de l'ennemi ne peut être dehors & dedans les armes en même temps.

XVII. Pour éviter les coups fourrés, on ne détache jamais l'eſtocade d'une première attaque,

Digitized by Google

sans sentir l'épée de l'ennemi & sans opposer.

XVIII. Quand on ne sent pas l'épée de l'ennemi, on ne détache l'estocade que lorsqu'il est ébranlé par une attaque.

XIX. La meilleure de toutes les attaques est le coulement d'épée; parce que le mouvement en est court & sensible, & qu'il détermine absolument l'ennemi à agir.

XX. A la suite d'un coulement d'épée, on peut faire une feinte pour mieux ébranler l'ennemi.

XXI. Ne détachez pas l'estocade où l'ennemi se feroit découvert, parce qu'il veut vous faire donner dedans; mais si votre attaque le force à se découvrir, vous pouvez hardiment détacher la botte.

XXII. Toutes les fois que vous parez ou poussez, effacez. *Voyez* EFFACER.

XXIII. Quand vous parez ou poussez, ayez toujours la pointe plus basse que le poignet.

XXIV. Quand l'ennemi pare le dedans des armes, il découvre le dehors; & quand il pare le dehors, il découvre le dedans, &c.

XXV. On ne peut frapper l'ennemi que dehors les armes ou dedans les armes.

XXVI. Tenez toujours la pointe de votre épée vis-à-vis l'estomac de l'ennemi.

XXVII. Si l'ennemi détourne votre pointe d'un côté, faites-la passer de l'autre en dégageant.

XXVIII. Que votre épée n'aille jamais courir après celle de l'ennemi, car il profiteroit des découvertes que vous lui feriez; mais remarquez son pied droit, & n'allez à la parade que lorsqu'il le détache. *Voyez* ALLER A L'ÉPÉE.

XXIX. Après une attaque vive, faites retraite.

XXX. L'ennemi percera toujours le côté qui est à découvert; c'est pourquoi il ne faut pas allonger l'estocade sur cet endroit. Mais feindre de la porter pour le prendre au défaut.

Méthode d'enseignement.

I. Il faut poster son écolier en garde. *V.* GARDE.

II. Le faire étendre autant qu'il seroit possible, lui faisant tourner la main droite de quarte & de tierce, la tête, le corps, les bras & les jambes portés dans le principe.

III. Le faire retirer en garde sans baisser le poignet, ayant toujours le pied gauche ferme, à plat, à terre & la hanche droite cavée.

IV. Etant en garde, lui faire approcher les deux talons l'un de l'autre, roidissant les jarrets, s'élevant droit sur ses pieds, le poignet droit tourné les ongles en-dessous devant le milieu du corps, la pointe de l'épée basse & le bras gauche pendant à côté de soi.

V. Etant ferme sur ses pieds, lui faire lever les deux bras, & passer le poignet droit d'abord au-dessus de l'oreille gauche, les ongles tournés en-dessous, le bras en demi-cercle, passant la lame par-dessus l'épaule gauche, faisant le cercle par derrière la tête, étendant en même temps le bras, lâchant le pied gauche en arrière de la longueur de deux grandes semelles, sans remuer le pied droit; puis le remettre dans la garde qu'il est dit.

VI. Après lui avoir fait plusieurs fois la même chose, le faire frapper du pied droit, le corps porté sur la partie gauche.

VII. Etant ferme sur ses jambes, lui faire avancer le pied droit devant, faisant suivre le pied gauche, & dégager l'épée, le poignet tourné quarte en tierce, les ongles en-dessous, & de tierce en quarte, les ongles en-dessus, ce qui s'appelle dégager, marcher de tierce; & dégager, marcher de quarte.

VIII. Le faire reculer à grand pas le pied gauche le premier, faisant suivre le pied droit après le gauche, le corps ferme & porté sur la partie gauche.

IX. Lui faire parer la tierce & la quarte avec le fort du tranchant de l'épée du dedans des armes, reculant à sur & à mesure qu'on avance sur lui en dégageant, ce qui s'appelle,

X. Le faire parer du même tranchant d'épée la tierce & la quarte, retirant le bras à soi en rejettant les coups de côté en en-bas, c'est-à-dire, parer sec en bandollière & de route l'épée, les épaules effacées, le corps en arriere & la hanche droite cavée.

XI. Lui faire lever l'épée plusieurs fois, & la rabaisser pour se remettre en garde de bonne grace, en frappant du pied droit chaque fois, ayant le pied gauche ferme & à plat par terre, le jarret gauche plié, le corps en arrière, & soutenu sur la part e gauche; dans cette attitude le faire tirer & parer fouvent au mur.

XII. Lui faire faire le salut d'armes dans le principe qu'il est dit, & le faire tirer le long de la lame du fort au foible fans forcer de quarte, de quarte coupée, de tierce, de seconde & de flanconnade, avec les parades desdits coups.

XIII. Lui faire faire des retraites & rentrer en mesure dans le principe qu'il est dit, & des appels du pied droit, avancer, reculer, & rester de pied ferme à propos, avec les parades du cercle, opposition de la main gauche & contre-dégagement, tentement d'épée & coulée sur la lame.

XIV. Lui faire faire généralement toutes les feintes, simples doubles, en trois temps, batements d'épée, coupés sur pointe, demi-bottes, coups repris, coups d'épée perdus, prendre sur les temps, les passes, saisissemens d'épée, demi-voltes, voltes, désarmemens, lorsque l'écolier seroit en état de répondre à toutes les mouvements nécessaires pour acquérir la perfection des armes, & sur-tout revenir toujours à l'épée ennemie à chaque mouvement.

Comme la plus grande partie des jeunes gens qui apprennent à tirer des armes, se laissent emporter à une bouillante ardeur, sans faire attention aux bons principes qui leur sont enseignés par les maîtres, & veulent frapper leur adversaire sans prévoir le danger ou ils s'exposent d'être frappés de

Digitized by Google

même temps, il faudroit conſéquemment des volumes entiers pour leur démontrer combien la prudence eſt néceſſaire pour poſſéder l'art des armes dans ſa perfection ; c'eſt ce qui m'a donné lieu, pour abréger, de donner les avis ſuivans.

I. Ne vous mettez point en garde dans la meſure de l'ennemi, pour n'être point ſurpris.

II. Ne ſoyez point prévenu en votre faveur ; car l'habileté d'un autre peut ſurpaſſer la vôtre.

III. Ne faites point de temps inutiles, crainte d'être ſurpris par l'ennemi.

IV. Il faut feindre d'appréhender un entrepreneur, pour l'obliger à vous donner occaſion de le ſurprendre.

V. Il faut dans votre garde, que touts les mouvements ſoient oppoſés à ceux de l'ennemi.

VI. L'habileté conſiſte à cacher ſon deſſein & à découvrir celui de l'ennemi pour en profiter.

VII. Si vous avez à faire contre un timide, attaquez-le vigoureuſement, c'eſt le moyen de le mettre en déſordre.

VIII. Attachez-vous à reſter de pied ferme, à avancer & à reculer à propos.

IX. Dans une affaire ſérieuſe la parade eſt excellente, mais les habiles gens combattent plus de tête que de la main.

X. Pour acquérir l'expérience des armes, il faut avoir l'application & la pratique.

XI. La perfection des armes conſiſte en cinq qualités néceſſaires qui ſont inſéparables ; ſçavoir, la connoiſſance, la viteſſe & la juſteſſe d'accord avec l'œil & la main.

XII. Et ſi vous êtes aſſez heureux pour poſſéder l'art des armes dans ſa perfection, que ce ſoit pour être plus ſage, afin de ne jamais tirer l'épée, comme il eſt déjà dit, que pour le ſervice du roi, le ſoutien de la religion, & pour la défenſe de votre vie.

Les voltes, les paſſes, les doubles feintes & les priſes ſur le temps, ſont trop dangereuſes dans une affaire ſérieuſe ; c'eſt pourquoi attachez-vous à une bonne parade & une bonne riposte.

Comme les gardes baſſes & les parades de la main gauche ne laiſſent point que d'être embarraſſantes, il faut ſe tenir hors de meſure, & ne les attaquer que par des appels du pied, des demi-bottes & petites feintes courtes, pour faire partir leur main gauche ; & dans le même temps qu'ils tirent, je fais parer en avançant & oppoſant la main, puis l'épée faiſant le tour de leur bras gauche, tirer à fond ſur la poitrine ; enſuite redoubler, toujours la main oppoſée, & faire retraite l'épée devant ſoi.

Il ne faut ſe ſervir dans une affaire ſérieuſe que de bonnes parades, ſéches & courtes, des ripoſtes fermes, avec oppoſitions de la main gauche dans le principe qu'il eſt expliqué pages 35, 37 & 39, étant bien en garde, la hanche droite, extrêmement cavée, le corps baiſſé, les épaules effacées autant qu'il eſt poſſible, ferme ſur ſes pieds & l'épée devant ſoi ; dans cette attitude on eſt en état de parer & de tirer à tous événemens, ſans quitter la lame ennemie, oppoſant toujours la main gauche au devant du corps, comme il eſt dit, & ſans baiſſer le poignet on peut avancer ſur l'ennemi, ſoit qu'il tire ou non, en tirant ferme du fort au foible le long de la lame, tierce, quarte, deſſus ou deſſous les armes, de bons battemens d'épée ſecs, des demi-bottes, de petites feintes bien courtes & à propos, ce ſera le moyen de vaincre & de ſe garantir dans le combat.

Pour connoître la façon de combattre de l'ennemi auquel on aura à faire, il faut, autant qu'il eſt poſſible, ſe tenir hors de meſure, & ne l'attaquer que par de petites demi-bottes, tenant bien l'épée devant ſoi, pour le faire partir le premier, afin d'être en état de parer & de ripoſter à propos.

Si vous avez à faire contre des gardes hétéroclites, & qui vous ſoient inconnues, tâchez de les imiter, & revenez néanmoins toujours à la méthode d'attaquer par des demi-bottes hors de meſure, avec l'épée devant ſoi, le corps en arrière.

A des gardes hautes, attachez-vous à tirer des coups de deſſous, & revenez toujours à l'épée à touts les mouvements que l'ennemi peut faire ſans en négliger aucun, afin de ne point vous laiſſer ſurprendre.

A des gardes le poignet bas & la pointe haute, attachez-vous à tirer les coups le long de la lame du fort au foible, les feintes de tierce & de quarte, & aux battements d'épée fermes & courts coupés ſur pointe.

A des gardes baſſes, attachez-vous à tirer les coups de deſſus, & aux feintes baſſes pour tirer à la découverte.

A des gardes baſſes, tenant l'épée à côté de la cuiſſe droite, & parant de la main gauche ; attachez-vous à marquer des demi-bottes vis-à-vis la poitrine, pour faire partir la main ; & lorſqu'elle va à la parade, tirez deſſus ou deſſous le bras gauche, faiſant faire le tour du bras à la pointe, ſuivant ladite main gauche, & oppoſant la vôtre à l'épée ennemie.

ESTOCADE ou *botte*. C'eſt un coup de pointe quelconque qu'on allonge à l'ennemi.

On peut terminer une *eſtocade* de trois façons, dedans les armes, ſous les armes & en flanconnade. Voyez ces mots.

F.

FEINTE. Attaque qui a l'apparence d'une botte, & qui détermine l'ennemi à parer d'un côté, tandis qu'on le frappe d'un autre.

Pour bien faire une *feinte* il faut 1°. dégager. *Voyez* DÉGAGEMENT VOLONTAIRE, & faire le mouvement de porter une botte ſans avancer le pied droit ; 2°. dans l'inſtant que l'ennemi pare cette fauſſe botte, vous éviter la rencontre de ſon

Digitized by Google

epée, *voyez* l'article DÉGAGEMENT FORCÉ, & incontinent on allonge l'estocade, pour saisir le temps que son bras est occupé à parer.

(Double FEINTE); elle se fait lorsqu'on attaque l'ennemi par deux feintes.

FEINTE droite, c'est faire une feinte sans dégager.

Feinte *de tierce pour tirer de quarte.*

I. L'épée étant engagée de quarte au-dedans des armes, je fais faire un appel du pied sans avancer le corps, & la main comme elle se trouve en garde; si l'ennemi ne va point à la parade, je fais tirer sans dégager le coup droit de quarte du fort au foible, le poignet élevé; s'il va à la parade, je fais faire la *feinte* de tierce dehors les armes, la main à la hauteur de l'épaule, & la pointe à côté de sa garde, avec un appel du pied comme pour achever le coup; & lorsqu'il va à la parade de tierce chercher la lame, je lui fais tirer subtilement le coup de quarte au-dedans des armes, la main tournée, les ongles en-dessus dans le principe, puis se retirer en garde l'épée devant soi.

II. Cette *feinte* se fait en marchant comme de pied ferme avec un appel ou sans appel, en levant le pied droit à ras de terre, & l'avançant de la longueur d'une semelle, faisant suivre le pied gauche, le corps en arrière & soutenu sur la partie gauche, la tête droite, la *feinte* faite dans le principe, lorsqu'il va à la parade, lui tirer le coup de quarte comme il est dit, la main la première, & se retirer en garde, l'épée devant soi sans baisser le poignet.

III. Cette *feinte* se fait encore après un appel du pied, l'épée étant engagée de quarte & en mesure; sans tourner la main de tierce à la *feinte*, c'est-à-dire, la faire comme la main se trouve en garde, & qu'elle parte subtilement dans le même temps que le pied droit pour tirer le coup de quarte; ce qui se nomme *feinte volante*, à cause que le pied & la main partent ensemble. Le coup achevé, se retirer en garde, la main soutenue.

Feinte *de quarte pour tirer tierce.*

I. La première *feinte* de quarte pour tirer tierce, l'épée étant engagée de tierce & en mesure, je fais faire un appel de pied ferme au long de la lame; & si l'ennemi ne va point à la parade, tirer le coup de tierce droit du fort au foible; & s'il vient chercher l'épée de tierce, je fais faire la feinte de quarte, la pointe à côté de la garde, avec un appel du pied, le corps & la tête en arrière, soutenue sur la partie gauche, ayant le poignet élevé à la hauteur de l'épaule & tourné les ongles en-dessus; & dans le même temps qu'il se découvre pour aller à la parade de la feinte de quarte, je lui fais subtilement tirer le coup de tierce au dehors les armes, la main la première dans le principe, puis se retirer en garde l'épée devant soi.

II. Cette *feinte* se fait en marchant comme de pied ferme, en levant le pied droit à ras de terre; & l'avancer de la longueur d'une semelle, en faisant suivre le pied gauche, puis étant en mesure, je fais faire la *feinte* de quarte dans le principe qu'il est dit, & tirer le coup de tierce au dehors des armes, la main la première, puis se retirer en garde l'épée devant soi, & faire retraite.

III. Je fais faire aussi cette *feinte* comme la mesure se trouve en garde, & tirer le coup de tierce dehors des armes, ou la main tournée de quarte bien soutenue, pourvu que le pied & la main partent ensemble à cette feinte; ce qui se nomme *feinte volante*. Le coup achevé se retirer en garde.

Feinte *à la tête.*

I. L'épée étant engagée de quarte, je fais dégager de pied ferme au dehors des armes, & couler le long de la lame, la pointe vis-à-vis l'œil droit de l'ennemi, levant la main comme elle se trouve de tierce, le bras tendu en frappant du pied droit, comme pour achever le coup droit de tierce; & lorsqu'il lève la main pour parer, je fais élever le poignet & faire le tour du bras à la pointe de l'épée, & tirer subtilement le coup de seconde dessous les armes, en faisant le plongeon, le corps baissé en ligne droite au-dessus du genou droit, & la tête dessous le bras; puis revenir en garde relevant la pointe de tierce dehors des armes.

II. L'épée étant engagée de tierce en dehors des armes, je fais lever la main en frappant du pied droit sans dégager ni quitter la lame, comme pour achever le coup de tierce droite, & lorsque l'ennemi va à la parade & qu'il lève la main, je fais baisser la pointe de la même façon qu'il est dit, & tirer le coup de seconde sous la ligne du bras, puis redoubler quarte dessus les armes, & se retirer en garde l'épée devant soi sans baisser le poignet.

III. L'épée étant engagée de quarte, je la fais dégager & croiser en ligne traversante sous celle de l'ennemi, la frappant d'un coup ferme sous le foible avec le fort du tranchant, élevant sa lame en avançant sur lui; & dans le même temps qu'elle lève, je fais tirer brusquement le coup de seconde sous les armes, comme il est dit.

IV. Etant hors de mesure, je fais avancer sur l'ennemi l'épée bien devant soi, en dégageant de tierce en quarte, faisant un appel du pied au-dedans des armes; & lorsqu'il vient à la parade de quarte, je fais passer dans le même temps l'épée en ligne traversante par-dessous sa lame, & la frapper brusquement en avançant d'un coup ferme avec le fort du tranchant sous le foible; & lorsqu'elle lève, tirer de seconde à fond sous la ligne du bras, le poignet haut, la tête sous le bras & le corps baissé au-dessous du genou droit.

Double feinte.

L'ennemi parant les coups tant au-dedans des armes qu'au dehors, au-dessus & au-dessous de-

Digitized by Google

dites armes, vous lui faites une *feinte* au contre de la parade, qui ſera le coup double; & s'il pare encore, vous lui redoublerez la *feinte* au contre de la parade, qui ſera le coup double; & s'il pare encore, vous lui redoublerez la *feinte*, qui ſera le coup triple ou botte en trois temps.

Pour marquer les *feintes* en trois temps, il les faut marquer contraires aux endroits où l'ennemi parera, en ba tant deux fois du pied droit; & s'il recule faire ſuivre le pied gauche au deuxième battement, ayant le bras étendu & l'épée devant ſoi; s'il vient à s'ébranler dans la parade, lui tirer à la découverte, la main la première, & redoubler, puis ſe retirer en garde, le poignet ſoutenu.

Double feinte *de quarte pour tirer quarte.*

Cette botte ſe fait de pied ferme en marchant & en reculant, avec des appels du pied & ſans appels; ainſi que généralement touts les coups d'armes, comme il eſt déjà dit.

Double feinte *de quarte.*

L'épée engagée de tierce, je fais faire une *feinte* de quarte en frappant du pied droit, la main à la hauteur de l'épaule, tournée les ongles en-deſſus & la pointe à côté de la garde ennemie, le corps en arrière, puis la *feinte* de tierce dehors les armes; & lorſqu'il revient à la parade, tirer ſubtilement de quarte au-dedans des armes, la main la première dans le principe, pour être en état de parer en cas de ripoſte, & de ripoſter à propos.

Double feinte *de tierce pour tirer tierce dehors les armes.*

L'épée engagée de quarte le corps en arrière, je fais faire une *feinte* de tierce, frappant du pied droit, les ongles tournés en-dehors, la pointe à côté de la garde ennemie, en-deſſous des armes; enſuite la *feinte* de quarte, le poignet haut, la pointe à côté de la garde comme il eſt dit; & lorſqu'il revient à la parade de quarte dedans les armes, lui tirer tierce dehors deſdites armes, la main la première, ou de quarte deſſus les armes, & redoubler de ſeconde ſous la ligne du bras, puis ſe retirer en garde l'épée devant ſoi.

Double feinte *de tierce pour tirer tierce dehors les armes.*

L'épée engagée de quarte le corps en arrière, je fais faire une *feinte* de tierce, frappant du pied droit, les ongles tournés en-deſſous, la pointe à côté de la garde ennemie en dehors des armes; enſuite la *feinte* de quarte, le poignet haut, la pointe à côté de la garde, comme il eſt dit; & lorſqu'il revient à la parade de quarte dedans les armes, lui tirer tierce dehors deſdites armes, la main la première, ou de quarte deſſus les armes, & redoubler de ſeconde ſous la ligne du bras, puis ſe retirer en garde l'épée devant ſoi.

Double feinte *baſſe pour tirer ſeconde ſous les armes.*

L'épée engagée de tierce, je fais faire une petite *feinte* ſous la garde ennemie, le poignet ſoutenu, en faiſant un appel du pied, enſuite relever la pointe le long de la lame, vis-à-vis de l'œil droit juſqu'au deſſus du pliant du bras; & lorſqu'il lève la main pour revenir à la parade, lui tirer le coup de ſeconde ſous la ligne du bras, la main élevée, comme il eſt dit dans la première partie, au coup de ſeconde, avec la tête au long du bras.

Double feinte *à la tête, pour tirer tierce au dehors des armes, ou quarte deſſous les armes.*

L'épée engagée de quarte, je fais faire une *feinte* à la tête le long de la lame, la pointe juſqu'au pliant du bras droit & vis-à-vis l'œil, levant le poignet en frappant du pied, comme pour achever le coup de tierce ou allant à la parade, je fais baiſſer la pointe ſous la garde ennemie, le poignet ſoutenu & tourné de ſeconde, les ongles en-deſſous; & lorſqu'il vient rechercher l'épée pour parer, relever la pointe & tirer de viteſſe, la main la première de quarte ſur les armes, ou tierce bien ſoutenue dans le principe; on peut redoubler de ſeconde, puis ſe retirer en garde l'épée devant ſoi, ou faire retraite le poignet haut.

Double feinte *baſſe, à épée perdue, pour tirer à la découverte.*

Cette *feinte* ſe fait ordinairement plutôt en avançant que de pied ferme, & l'épée non engagée; il faut avoir le corps bien en arrière, porté ſur la partie gauche, la hanche droite cavée, le poignet haut & la pointe plus baſſe; dans cette attitude l'ennemi venant à rompre la meſure, je fais faire des appels du pied droit pour l'ébranler, en avançant ſur lui ferrant le pied gauche, la main ſoutenue, tenant la pointe deſſous ſa garde; & dans le même temps qu'il va chercher l'épée en déſordre pour parer, je lui fais tirer ſubtilement à la découverte, la main la première & tournée de quarte, les ongles en-deſſus, le bras étendu, puis redoubler du coup repris de tierce au-dedans des armes ſans dégager, enſuite faire retraite l'épée devant ſoi.

Feinte *baſſe pour tirer quarte deſſus les armes ou tierce.*

L'épée engagée de tierce au dehors des armes & en meſure ſur l'ennemi, je fais faire un appel du pied droit, en levant la main tournée de ſeconde, les ongles deſſous, & baiſſant la pointe à côté de la garde & même un peu deſſous ſon poignet, comme pour tirer de ſeconde ou pour dégager quarte; & lorſqu'il fait un mouvement pour chercher l'épée & venir à la parade ſur la feinte, je fais dans le même temps retourner la main ſubtilement, les ongles en-deſſus, en relevant la pointe, & tirer à fond le coup de quarte deſſus les armes, & enſuite redoubler celui de ſeconde ſous la ligne

Digitized by Google

du bras, puis ſe retirer en garde l'épée devant ſoi.

FLANCONNADE, c'eſt une botte de quarte forcée qu'on porte dans le flanc de l'ennemi. (*fig.* 9).

Voici la façon de l'exécuter : 1°. du talon du tranchant preſſez le foible de l'épée ennemie ; 2°. entrelacez votre lame de façon avec la ſienne, que le talon de votre tranchant ſoit de quarte ſur le foible de ſa lame, & l'autre partie de votre lame ſous ſon bras ; 3°. de cette poſition allongez l'eſtocade, comme il eſt enſeigné pour l'eſtocade de quarte.

Pour parer la flanconnade, il faut faire tout ce qui ſera enſeigné pour parer en tierce (*voyez* PARADE EN TIERCE) ; mais remarquez que la poſition de cette parade eſt bien différente : car l'épée de l'ennemi, au lieu de ſe trouver du côté du vrai tranchant, ſe trouve du côté du faux & au-dedans du bras. Cette parade eſt appellée dans les ſalles d'armes *parade de quinte*. Le coup de *flanconnade* ſur le flanc droit, le bras & le jarret bien étendus, le poignet haut tourné de quarte & courbé, le corps ſoutenu avec la main gauche oppoſée à ſon épée, crainte d'être frappé de même temps, en cas que l'ennemi vint à tourner la main de tierce. Le coup achevé ſe retirer en garde.

FLEURET. Eſpèce d'épée qui, au lieu de pointe, a un bouton. Les élèves des maîtres en fait d'armes s'en ſervent pour apprendre l'art de l'eſcrime. On garnit le bouton avec du cuir, afin que les bottes ne faſſent aucun mal.

Les meilleures lames de *fleuret* ſe font en Allemagne, à Solinghen en Weſtphalie, au duché de Berg. Elles ſont plates, équarries par les côtes & très-élaſtiques. (*voyez fig.* 48).

G.

GANT. Ceux qui apprennent l'art de l'eſcrime ſe couvrent la main droite avec un *gant* rembourré, afin d'éviter les bleſſures que les angles du fleuret pourroient faire à la main (*v. fig.* 49).

GARDE (être en), c'eſt être dans une attitude auſſi avantageuſe pour ſe défendre que pour attaquer, (*fig.* 2 & 3). *Voyez* ESCRIME.

Il y a deux façons de ſe mettre en *garde*, qui ſont *la* garde *ordinaire ou* garde *baſſe*, *& la* garde *haute*. Elles ſe pratiquent toutes deux ſuivant les différentes occaſions.

GARDE haute. C'eſt celle où l'on tient le poignet plus haut que la pointe.

Façons de ſe mettre en garde.

1°. Vous placerez le bras gauche, les pieds & le corps, comme il eſt enſeigné dans la *garde* ordinaire ; 2°. vous leverez le bras droit, & mettrez le poignet à la hauteur du nœud de l'épaule ; 3°. vous pourrez faire deſcendre la pointe de votre épée juſqu'au niveau de la ceinture, & jamais plus ; mais il eſt mieux de la tenir entre l'épaule & la ceinture.

GARDE ordinaire. C'eſt celle où le poignet eſt plus bas que la pointe.

Façon de ſe mettre en cette garde.

1°. Tournez la tête & le pied droit en face de l'ennemi ; 2°. portez le talon gauche à deux longueurs de pieds de diſtance du talon droit ; 3°. mettez le pied gauche perpendiculaire au droit ; 4°. alignez les pieds de ſorte que le droit puiſſe paſſer derrière le talon gauche, ſans laiſſer d'intervalle ; 5°. alignez les épaules ſur le pied droit, ou ce qui eſt le même, mettez les perpendiculaires au pied gauche ; 6°. pliez le jarret gauche en avançant le genou, juſqu'à ce qu'il ſoit ſur l'aplomb du bout de ſon pied (ceux qui ont le pied petit, peuvent un peu paſſer cet à-plomb) ; 7°. portez tout le corps ſur le jarret gauche, & enfoncez-le dans les hanches ; 8°. étendez le genou droit ſans le roidir, au contraire il faut en avoir l'articulation flexible ; 9°. poſez le tronc du corps bien à-plomb, & ne tendez ni le ventre ni le derrière ; 10°. levez le bras gauche, & arrondiſſez le enſorte que la naiſſance de la main ſoit au niveau & vis-à-vis le nœud de l'épaule, & la diſtance de la naiſſance de la main à ce nœud doit être de la longueur de l'humerus ; 11°. levez le coude à la hauteur de l'œil, pour diminuer le poids du bras ; 12°. avancez la main droite juſqu'à ce que le pouce ſoit ſur l'aplomb du bout de ſon pied, 13°. tournez la main droite de façon que le plat de la lame faſſe un angle de 45 degrés avec l'horiſon ; 14°. mettez le pommeau à hauteur de la ceinture ; 15°. tenez la pointe de votre épée à hauteur du nœud de l'épaule, & jamais plus. *Nota.* Que les joinctures de votre bras ſoient ſouples, ſans être trop pliées.

Garde *baſſe*, *& parade de la main gauche en baiſſant.*

Ceux qui ſe mettent dans cette *garde*, ont ordinairement le poignet bas, tenant leur épée droite à côté de la cuiſſe, la pointe en avant, préſentant tout-à-fait l'épaule gauche & le corps à découvert, négligeant de parer de leur épée pour parer de la main gauche, en baiſſant & jettant de côté les coups qu'on leur tire en ripoſtant de même temps que le coup eſt paré, la main gauche oppoſée.

Pour combattre cette garde.

Etant bien en *garde* & entrant en meſure, je fais faire une feinte haute, la main tournée quarte, le corps bien en arrière & la hanche droite cavée ; l'ennemi venant à parer de la main gauche en baiſſant le coup pour le jetter à côté de lui, je fais dans le même temps baiſſer la pointe, la dégageant ſubtilement par-deſſus le bras gauche, & tirer ferme droit de tierce au-dedans des armes, en retournant les ongles en-deſſous, le coup bien ſoutenu ſur la poitrine au-deſſus du bras gauche, en oppoſant la main à ſa lame dans le principe

Digitized by Google

qu'il eſt dit, page 39, crainte d'être frappé de même temps, puis redoubler ſans dégager, la main gauche toujours oppoſée.

Garde de l'épée au poignard, avec parade en relevant les coups de la main gauche par-deſſus l'épaule, ſoit du poignard, ſoit d'une canne tenue par le milieu, ou de la main gauche ſans poignard ni canne.

Dans cette *garde*, ils ont la tierce entièrement effacée, le corps au milieu des deux jambes, les jarrets pliés, la main droite tournée quarte, le bras étendu tenant l'épée droite, la pointe en avant & un peu plus baſſe que le poignet, la main gauche abaiſſée à la hauteur de la ceinture, tenant le poignard la pointe penchée ſur le pliant du bras droit, ou le bout d'une canne tenue par le milieu; & dans cette attitude, ils ne parent que de la main gauche, du poignard ou de la canne, relevant les coups qu'on leur tire, en les jettant de côté par-deſſus l'épaule gauche, & ripoſtent de leur épée dans le même temps que le coup eſt paré. (*Voyez fig.* 41 & 42).

Pour combattre la parade de la main gauche en relevant.

Pour combattre la *garde* de l'épée au poignard, en entrant en meſure ſur l'ennemi, je fais faire une feinte ou une demi-botte de quarte haute, le corps en arrière ſur la partie gauche; & lorſqu'il va à la parade pour jetter le coup par-deſſus l'épaule, avec la main gauche, le poignard ou la canne, & ripoſter, je fais dégager en même temps la pointe de l'épée, faiſant le tour du bras par-deſſous, & tirer ferme dans le milieu de la poitrine au-dedans des armes, la main la première & tournée de quarte bien ſoutenue deſſous ſon bras gauche, dont il a manqué la parade, en oppoſant la main gauche comme il eſt dit page 39, en tirant le coup, puis redoubler du corps repris.

Garde *de ceux qui tiennent leur épée à deux mains.*

Ils ont le genou gauche tendu & le genou droit plié; ils tiennent leur épée à deux mains, les bras en avant au-deſſus du genou droit, à la hauteur de la ceinture de la culotte, avec la pointe haute; & dans cette attitude ils parent ferme de tierce & de quarte, & lorſqu'ils veulent ripoſter, ils quittent l'épée de la main gauche pour tirer les coups de la main droite, comme nous tirons ordinairement.

Pour combattre cette garde.

Entrant en meſure, je fais faire une feinte à la tête de la pointe de l'épée, ou une demi-botte; & l'ennemi venant à la parade, je fais dégager ſubtilement de quarte, le poignet à la hauteur de l'épaule, le corps en arrière ſur la partie gauche, comme pour achever le coup de quarte ſur la poitrine, ou ne manquant pas de parer ferme des deux mains, & même de faire un battement d'épée, en quittant l'épée de la main gauche pour ripoſter de quarte droite dans les armes de la main droite. Il faut parer ſec & quitter ſa lame en lui tirant le coup de quarte coupé ſous la ligne du bras dans le principe, & redoubler de tierce à fond, faiſant ſuivre le pied gauche, enſuite de ſeconde, puis faire retraite.

Garde *italienne ordinaire.*

Ils ont le poignet droit élevé à la hauteur des épaules, & l'épée tournée demi-quarte avec le bras plié, préſentant la pointe vis-à vis le bas-ventre, les deux genoux pliés & le corps droit au milieu de leurs deux jambes, ils ont les mouvements vites, & tirent volontiers ſur les temps, & même ſe ſervent de la parade de la main gauche; de ſorte que ce jeu eſt fort embarraſſant.

Pour combattre la garde *italienne.*

Je fais attaquer cette *garde* hors de meſure par des appels du pied & des demi-bottes de loin, en ſerrant le pied gauche derrière le pied droit, le corps en arrière & entièrement porté ſur la partie gauche, pour être en état de parer ferme d'une parade ſèche & courte, & lorſque l'ennemi vient à tirer ſur les temps, je fais parer ferme d'une parade ſèche & courte, & ripoſter du fort au foible le long de la lame, la main la première, oppoſant la main gauche en avançant dans le même temps de la parade, ayant le poignet élevé & le bras étendu, puis redoubler des coups repris, tant au-dedans qu'au dehors des armes, enſuite faire retraite l'épée devant ſoi.

Garde *allemande ordinaire.*

Les allemands ſe mettent en *garde*, la main tournée les ongles en-deſſous & fort élevée, préſentant la pointe au bas-ventre de l'ennemi; ils ont le genou droit plié, & pluſieurs ont le jarret gauche tendu, avançant la main gauche au devant du corps, dont ils parent & ripoſtent en même temps.

Pour combattre la garde *allemande.*

Je fais d'abord imiter cette *garde* hors de meſure & engager la pointe de l'épée au dehors des armes, les ongles tournées en-deſſous, faiſant de petits appels du pied, ſerrant imperceptiblement le pied gauche pour entrer en meſure, ſans que l'ennemi s'en apperçoive; & lorſqu'il fait un mouvement pour toucher l'épée dehors des armes, je fais dégager vite par-deſſus ſa lame, & tirer ferme au-dedans des armes, du fort au foible, le poignet tourné quarte & ſoutenu en oppoſant la main gauche, puis redoubler du coup repris de prime ſans dégager, toujours la main oppoſée, & faire retraite en donnant un coup de fouet.

Garde *eſpagnole ordinaire.* (fig. 43 & 44).

Les Eſpagnols ſe mettent en *garde* tout droit ſur leurs pieds, ſans ſortir de la même place, ils ont

Digitized by Google

des épées fort longues, préſentant la pointe à la tête de l'ennemi, le poignet haut, ne parant les coups qu'on leur tire qu'en retirant le corps en arrière & eſquivant le pied droit, qu'ils remettent ſubtilement à côté du pied gauche, en tirant dans le même temps droit aux yeux, étendant le bras droit. Il y en a auſſi qui parent de la main gauche, & frappent des coups d'eſtramaçon ſur la tête en s'abandonnant, & ils recevroient le coup de ſeconde s'il étoit bien tiré vigoureuſement dans le principe qu'il eſt dit.

Pour combattre cette garde.

Il faut être d'abord hors de meſure, & dans la *garde* expliquée pages 5, 6 & 7; n'attaquez que par des demi-bottes & des appels du droit en ſerrant la meſure.

Parade du coup eſpagnol tiré aux yeux.

Je fais attaquer, comme il eſt dit, par des demi-bottes & des appels du pied droit, & lorſqu'il retire le pied droit & le corps en arrière, étendant le bras pour tirer ſon coup aux yeux, dans le même temps je fais parer d'un battement d'épée ferme & court ſur le foible de ſa lame avec le fort du tranchant en gliſſant deſſus, & tirant ſubtilement de quarte droite au-dedans des armes, du fort au foible, le poignet haut & tourné les ongles en-deſſus, avancer ſur lui & oppoſant la main gauche en la jettant bruſquement ſur la garde ennemie, redoublant du coup repris de prime ſans dégager, & ſoutenu toujours au-dedans des armes, tenant la garde ou la main gauche oppoſée à ſa lame, dont il ne peut jouir facilement à cauſe de l'extrême longueur.

Parade du coup d'eſtramaçon porté ſur la tête.

Je fais attaquer l'Eſpagnol de la même manière qu'il eſt dit au coup des yeux, par des appels & des demi-bottes; & lorſqu'il retire le corps en arrière pour porter les coups d'eſtramaçon ſur la tête, je fais dans le même temps lever le poignet haut, baiſſant la tête, & oppoſer le fort du tranchant de l'épée, tenue roide depuis la pointe juſqu'à la *garde*, en ligne traverſante deſſous le plongeon, la pointe plus baſſe que le poignet, puis les ongles tournés en deſſous, faiſant le plongeon, la pointe plus baſſe que le poignet, puis avancer ſur lui, redoublant du coup de prime, toujours le fort de l'épée oppoſé à ſa lame, enſuite faire retraite l'épée devant ſoi pour ſe remettre dans la garde ordinaire. On peut même aller au faiſiſſement d'épée, comme aux paſſes de tierce & de ſeconde.

Garde *ordinaire des meilleurs eſpadonneurs.*

Ils ont le corps retiré en arrière, la hanche droite extrêmement cavée, les deux talons ferrés, c'eſt-à-dire ſeulement écartés d'environ un demi-pied l'un de l'autre, avec les jarrets pliés, le bras droit tendu & élevé à la hauteur des épaules, la main tournée tierce les ongles en-deſſous, tenant leur épée droite devant eux, préſentant la pointe à la mamelle de l'ennemi; & lorſqu'ils ont à faire contre des pointeurs, ils tirent volontiers les coups de poignet, de jambe, de tête & de ventre, mais principalement ceux de poignet & de jambe. (*V. fig.* 47).

Garde *du pointeur pour combattre l'eſpadon.*

Le pointeur ayant affaire contre un eſpadonneur, doit avoir le corps en arrière & hors de meſure, l'épée non engagée, le bras droit retiré à ſoi, la main tournée tierce & la pointe baſſe à côté du bout du pied droit, ſans néanmoins toucher le pied ni la terre, les épaules effacées, la hanche droite bien cavée, les deux jarrets pliés & les deux talons ſeulement écartés l'un de l'autre de la longueur d'une ſemelle, afin d'être en état de faire les mouvements néceſſaires.

Le pointeur dans cette *garde* peut encore tenir une canne de ſa main gauche, le bras pendant à côté de ſa hanche gauche, le bout de ladite canne en avant pour parer les coups de l'eſpadonneur ſuivant l'occaſion avec la canne, & ripoſter ferme de l'épée dans le même temps de la parade, droit au corps ou dans le viſage, en ſuivant néanmoins les principes ci-après expliqués.

Coup de poignet d'eſpadonneur combattu par le pointeur.

Le pointeur dans la *garde* qu'il eſt dit, lorſque l'eſpadonneur vient l'attaquer, doit rompre la meſure en tournant à ſur & à meſure qu'il avance, ſerrant le pied gauche auprès du droit ſans qu'il s'en apperçoive, faiſant des appels du pied droit & des mouvements d'épaules, les jarrets pliés pour le faire partir, ſans néanmoins avancer le bras ni la jambe droite en avant que très-peu, crainte d'être ſurpris; & l'eſpadonneur venant à détacher le coup de poignet, il faut dans le même temps retirer ſubtilement le bras & la jambe droite, baiſſant la main à côté de ſoi pour eſquiver le coup, puis repaſſer auſſitôt la jambe & le bras bruſquement enſemble, & tirer de viteſſe le coup de quarte deſſus les armes, le poignet partant ferme le premier, & le plus élevé qu'il ſera poſſible, retournés les ongles en-deſſus, la pointe au corps ou dans le viſage, & redoubler de ſeconde ou de prime, paſſant la pointe ſous la ligne du bras, les ongles tournés en-deſſous, en baiſſant la tête, faiſant le plongeon, la main toujours fort élevée, enſuite faire retraite & ſe remettre dans la *garde* ordinaire & hors de meſure.

Coup de jambe ou coup de jarnac combattu par le pointeur.

Le coup de jambe ſe pare de la même manière que le coup de poignet, en eſquivant l'un & l'autre, comme il eſt dit, à côté de la jambe gauche, l'épée

l'épée à côté de soi, & ripoſter pareillement, le poignet élevé & ferme ſur ſes pieds.

Obſervation pour combattre l'eſpadon avec l'épée.

Le pointeur doit être muni d'une bonne lame, & lorſqu'il aura à faire contre l'eſpadonneur, que ce ſoit dans un lieu étroit autant qu'il ſera poſſible; s'il étoit obligé de le combattre dans quelque lieu ſpacieux, il doit obſerver de ne l'attaquer que par des demi-bottes, en tournant autour de lui, comme il eſt dit, pages 94, 98 & 99. Si l'eſpadonneur doubloit ou triploit ſes coups en avançant, le pointeur feroit retraite, lui marquant de petites feintes, & ripoſtera à fond, droit au jour, en ſuivant la lame d'eſpadon à toutes les occaſions. Si l'eſpadonneur tiroit des coups de pointe, des coups au viſage, ou des coups de ventre, le pointeur parera de prime tous leſdits coups dans le principe qu'il eſt dit page 96, & ripoſtera à fond droit de prime.

Coup de tête ou coup d'eſtramaçon combattu par la pointe.

Le pointeur dans ſa *garde*, l'eſpadonneur venant à tirer le coup de tête, je fais oppoſer dans le même temps le fort du tranchant de l'épée, tenue ferme depuis la pointe juſqu'à la *garde* en ligne traverſante deſſous ſa lame, le poignet haut, les ongles en-deſſous tournés vis-à-vis lui, avec la pointe un peu plus baſſe que le poignet, & le coup paré, tirer bruſquement de ſeconde ou de prime, avançant ſur lui en faiſant le plongeon, la tête baſſe, puis redoubler ſans dégager ni changer de ſituation, avançant le pied droit & trainant le pied gauche, enſuite faire retraite pour ſe remettre dans ſa *garde* ordinaire, l'épée non engagée & hors de meſure.

Ce coup ſe pare auſſi en retirant la tête en arrière, eſquivant comme à la page 94.

Coup de ventre, coup de viſage, & le coup de pointe, combattus, parés & ripoſtés par le pointeur.

Le pointeur dans la *garde* oppoſée à l'eſpadon & en meſure, lorſque l'eſpadonneur vient à lui détacher le coup du ventre, coup du viſage, ou tirer un coup de pointe, dans le même temps je fais oppoſer le fort du tranchant de l'épée, tenue ferme depuis la pointe juſqu'à la *garde*, le poignet en-deſſus du front & tourné de prime, les ongles en-deſſous avec la pointe baſſe, le bras étendu, de ſorte que la lame couvre tout le devant du corps & du viſage, & ſoit entièrement oppoſée à l'eſpadon, ayant même la tête penchée ſur l'épaule droite pour regarder l'ennemi en face. Le coup qu'il aura tiré étant paré, lui ripoſter auſſitôt bruſquement ferme le long de la lame, la main droite la première comme elle eſt tournée, & ſans dégager, redoubler le coup de prime ſoutenu au-dedans des armes, en avançant ſur lui, faiſant ſuivre le pied gauche après le pied droit, enſuite ſe retirer en *garde*, comme il eſt dit page 93, & hors de meſure.

Autres jeux d'eſpadon & différentes gardes; manière de les combattre avec la pointe ſeule.

Il ſe trouve des eſpadonneurs qui ſe mettent en *garde* la main tournée tierce, avec la pointe baſſe, le bras droit étendu à la hauteur de l'épaule, & droits ſur leurs jambes.

D'autres ſe tiennent la pointe de leur eſpadon haute, le poignet à la hauteur de la hanche & le corps retiré en arrière.

D'autres ſe tiennent le corps tout à découvert, tenant leur épée droite à la hauteur de l'épaule, la pointe en avant, droits ſur leurs jambes & la tierce toute effacée.

Et d'autres ſe tiennent en *garde*, le bras droit retiré, la main à la hauteur du flanc gauche, la pointe de leur eſpadon au dehors de l'épaule gauche, la hanche droite cavée, le jarret gauche tendu, le genou droit plié, & les deux talons écartés l'un de l'autre de la longueur de deux ſemelles.

Les jeux deſdits eſpadonneurs dont les gardes ſont expliquées ci-deſſus, ſont de faire rouler à tours de bras leur eſpadon en avançant ou en reculant, faiſant de grands mouvements pour avoir plus de force à frapper les coups ſimples ou coups doublés qu'ils veulent porter, ſoit du bas en haut, du haut en bas, ou en ligne traverſante.

Garde *du pointeur pour combattre ces jeux d'eſpadonneurs.*

Le pointeur doit avoir le bras droit pendant à côté de la cuiſſe, tenant ſon épée droite, la pointe en avant, les ongles en-deſſus, les jarrets pliés, le corps en arrière porté ſur la partie gauche, les talons écartés l'un de l'autre au plus de la longueur d'une ſemelle, & hors de meſure; dans cette attitude je fais attaquer l'eſpadonneur comme il eſt dit, & lorſqu'il tire du bas en haut, le coup eſquivé, tirer ferme de quarte coupée deſſous les armes, de ſeconde ou de prime, s'il tire de haut en bas, tirer bruſquement le coup de quarte haute, droit au corps ou dans le viſage; après le coup d'eſpadon eſquivé, & s'il tire en ligne traverſante, parer comme à la prime & ripoſter de même prime.

Le pointeur dans cette *garde* & celle de la prime peut encore, comme il eſt dit, parer les coups de l'eſpadonneur avec une canne tenue de la main gauche, & lui ripoſter ferme, droit au corps ou à la tête dans le même temps de la parade, ou du coup eſquivé, ſuivant l'occaſion. Il n'y a point d'eſpadonneur que cette manière de combattre n'embarraſſe fort.

Ruſe du pointeur contre l'eſpadonneur en campagne.

Le pointeur ayant affaire en campagne contre un eſpadonneur, je fais mouiller un mouchoir dans l'eau & le plier en pluſieurs doubles, puis le mettre avec un grand dans le fond du cha-

Digitized by Google

peau ; & l'ayant mis sur sa tête, je fais retirer le bras gauche de la manche de son habit, le bras droit restant dans l'autre manche, & l'envelopper de tout le corps dudit habit, à la réserve des basques qui restent pendantes, pour se garantir le ventre & les jarrets ; ensuite le pointeur se met en *garde*, le corps bas, avec la main haute & tournée de prime, les ongles en-dessous, la pointe basse & ferme sur ses pieds.

Dans cette *garde*, je fais attaquer l'espadonneur par des demi-bottes & des appels du pied en tournant autour de lui, & dans le même temps qu'il détache un coup, tirer ferme de prime, la main haute, l'épée opposée à sa lame, en ferrant la mesure, & redoubler plusieurs coups soutenus sans dégager, puis se retirer en *garde* dans la même attitude.

Ruse du pointeur contre les fléaux brisés, fléaux à battre du grain, & contre les bâtons à deux bouts ; armes très-dangereuses, si on ne sçavoit s'en défendre.

Les fléaux brisés sont faits de cinq ou six bâtons, de la longueur d'environ un pied chacun, attachés bout à bout avec de petits chainons de fer, & y ayant au dernier bout une boule d'acier de la pesanteur d'une demi-livre ; de sorte qu'un homme en peut battre dix avec un fléau brisé ; car étant en train d'aller, il pare des pierres jettées à tour de bras.

Manière de combattre les fléaux & bâtons.

Etant en campagne & ayant malheureusement à faire à ces sortes d'armes, il faut s'éloigner hors de leur portée & ôter son habit, sous prétexte qu'il embarrasse, puis le tenir par le milieu du dos avec la main gauche, toujours reculant l'épée à la main, & dans le temps que le fléau ou le bâton fait le moulinet rapidement, étant à certaine distance, jetter de toutes ses forces l'habit dessus ladite arme, qui arrêtera le moulinet, & aussitôt se jetter brusquement sur l'ennemi, pour lui ôter son arme, en lui présentant la pointe de l'épée sur le corps.

Ces armes se combattent encore étant hors de mesure, & que l'on peut avoir un touet à la main, en allongeant le coup de touet sur lesdites armes, dans le temps même du moulinet, & pareillement jettant quelque chose de lourd bien attaché au bout d'une corde fine dans le moment du mouvement desdites armes.

Piques, hallebardes, bayonnettes au bout du fusil, grandes fourches & broches de fer combattues par la pointe seule.

Si on étoit obligé d'avoir affaire à ces sortes d'armes, on se tiendra dans sa *garde* ordinaire, expliquée page 5 & pages suivantes, en effaçant bien sa tierce, & lorsqu'on viendra à tirer à bras accourci sur lui, je le fais dans le même temps parer en bandolière avec le fort du tranchant de l'épée, d'un coup ferme depuis la pointe jusqu'à la *garde*, en raccourcissant un peu le bras, la main tournée de quarte, les ongles en-dessus, jettant le coup de pique de côté en en-bas, & coulant brusquement aussitôt le pied gauche par derrière le pied droit de la longueur d'une semelle, esquivant le corps en tournant à gauche dans le même temps de la parade, pour avoir plus de force à parer le coup, lequel aussitôt paré, jetter subitement la main gauche sur ladite arme, le bras tendu pour l'éloigner de soi, avançant sur l'ennemi, en lui présentant la pointe de l'épée sur le corps, tenant toujours ferme ladite arme de la main gauche écartée du corps, & s'il se trouve absolument forcé, tirer le coup de quarte à fond.

Lesdits coups de piques, hallebardes & fourches de fer, peuvent encore se parer de la parade de prime, expliquée, avec la pointe basse, en esquivant le corps, comme il vient d'être dit, & coulant dans le même temps le pied gauche par derrière le pied droit de la longueur d'une semelle, opposant la main gauche dans le principe desdites pages 37 & 39, & le coup paré, jetter subitement ladite main gauche sur l'arme, le bras étendu, puis repasser le pied gauche à côté du pied droit, en présentant la pointe sur le corps de l'ennemi, ou lui tirer le long de ladite arme droit de prime.

Pour combattre ceux qui n'ont point appris à tirer des armes.

Il se trouve des personnes qui n'ont jamais appris à tirer des armes, & qui tirent rapidement à bras raccourci, en avançant toujours sur vous sans aucune mesure, ce qui seroit fort dangereux, si on ne sçavoit se garantir ; voici la manière de les combattre : je fais caver la hanche droite extrêmement, le corps bien en arrière, & effacer entièrement la tierce, ayant la main droite à la hauteur de l'épaule, & tournée demi-quarte, présentant la pointe en avant ; & lorsque l'ennemi vient à tirer à bras raccourci, il faut parer ferme en bandolière depuis la hauteur de l'épaule jusques vis-à-vis le bouton de la culotte, du fort de l'épée, tenue roide depuis la pointe jusqu'à la *garde*, retirant le bras à soi, opposant la main gauche en avançant dans le même temps de la parade, un grand pas sur l'ennemi, ladite main opposée comme à la p. 29, & tirer ferme de quarte droit au corps, ou aller au désarmement de quarte, il faut sur toutes choses, parer de la sorte lesdits jeux en avançant sur eux, la main gauche opposée, attendu qu'ils ne peuvent plus dégager leur épée (*Voyez fig.* 45 & 46, la manière de combattre ceux qui portent une lanterne sourde.

GARDE-SALLE. *Voyez* PRÉVÔT.

M.

MAITRE en fait d'armes, celui qui enseigne

l'art de l'escrime, & tient salle ouverte ; où il donne des leçons de son art.

Les *maitres* en fait d'armes composent une des communautés de Paris qui n'ont point de rapport au commerce. Elle a ses statuts que l'on trouvera dans le dictionnaire de jurisprudence.

MASQUE. On a quelquefois poussé la précaution jusqu'à porter un *masque* pour se garantir des coups qui peuvent être portés au visage lorsqu'on s'exerce à l'art de l'escrime. Il est vrai que ceux qui sont encore peu versés dans cet art peuvent blesser leur adversaire en tirant mal, ou se faire blesser en relevant une botte mal parée ; cependant on n'en fait aujourd'hui aucun usage. (*V. fig. 62*).

MESURE (être en), c'est être à portée de frapper l'ennemi d'une estocade & d'en être frappé. On appelle *tirer d'épée ferme*, lorsqu'on détache une botte en *mesure*, de sorte que tierce en *mesure* ou tierce de pied ferme est la même chose, puisque dans l'un & l'autre cas, c'est allonger une estocade, sans qu'il soit nécessaire de remuer le pied gauche.

Pour connoître si l'on est en mesure, il faut que la pointe de votre épée puisse toucher la garde de celle de l'ennemi, étant en garde de part & d'autre.

MESURE (entrer en), c'est approcher de l'ennemi par un petit pas en avant. Il se fait en avançant le pied droit d'environ sa longueur, & en faisant suivre autant le gauche.

MESURE (être hors de), c'est être trop éloigné de l'ennemi pour le frapper & pour en être frappé. On connoit si l'on est hors de mesure, lorsqu'étant en garde de part & d'autre & sans allonger le bras, la pointe de votre épée ne peut pas toucher la garde de l'épée de l'ennemi.

MESURE (rompre la), c'est s'éloigner de l'ennemi par un petit pas en arrière. Il se fait en reculant le pied gauche d'environ sa longueur, & en faisant suivre autant le pied droit ; on rompt ordinairement la *mesure* quand on n'est pas sûr de bien parer & pour attirer l'ennemi.

MESURE (gagner la), c'est avancer sur l'ennemi.

Manière de gagner la mesure.

I. Etant en garde de *mesure* de l'ennemi, l'épée devant soi, le corps ferme & en arrière, je fais avancer le pied droit en glissant de la longueur d'une demi-semelle sans remuer le pied gauche, qui reste à la même place, ferme & à plat sur la terre. Cette manière est pour tirer de vitesse le long de la lame, lorsque l'ennemi avance, il faut que la main parte la première & que le coup soit bien soutenu.

II. Etant en garde l'épée devant soi & hors de *mesure*, je fais lever le pied droit à ras de terre, & l'avancer en droite ligne de la longueur d'une semelle, faisant suivre le pied gauche à proportion, le corps ferme & retiré en arrière, la hanche droite cavée, & les épaules effacées pour être en état de parer & de tirer.

III. Etant en garde & éloigné de l'ennemi, je fais passer le pied gauche devant le pied droit de la longueur d'une semelle, les bras étendus, l'épée devant soi ; il faut que le poignet droit soit à la hauteur de la bouche & tourné de quarte, les ongles en dessus, la pointe plus basse, le corps ferme ; & repasser dans le même temps le pied droit devant le pied gauche de la longueur de deux bonnes semelles sur la ligne droite, vis-à vis l'ennemi ; puis ayant rejoint l'épée dans la garde ordinaire, l'attaquer vigoureusement.

IV. Etant en garde hors de *mesure*, je fais avancer en glissant le pied gauche de la longueur d'environ une semelle, sans remuer le pied droit qui reste stable, toujours le corps bien en arrière & l'épée devant soi, afin que l'ennemi ne s'apperçoive pas de la *mesure* qu'on a sur lui ; & dans le même temps qu'il fait un mouvement pour avancer ou pour reculer, lui tirer vigoureusement le long de la lame le coup soutenu.

Manière de rompre la mesure.

I. Etant en garde & obligé de rompre la *mesure* ; je fais retirer le corps en arrière, la main droite la dernière, l'épée devant soi, & glisser le pied droit en l'approchant du pied gauche, sans remuer ce dernier pied, restant toujours ferme à terre, la hanche cavée & les genoux pliés, afin, l'ennemi venant à tirer, d'être en état de parer en lâchant le pied gauche en arrière, ou de tirer s'il faisoit un mouvement pour reculer, ayant la longueur de plus d'une semelle de *mesure* sur lui, à son insçu, ce qui est le moyen de le surprendre.

II. Quand l'ennemi court en avant & qu'il est trop près pour lui tirer, je fais rester le pied droit ferme, & glisser brusquement le pied gauche en arrière de la longueur d'un bon pied, en tirant le long de la lame le coup bien soutenu.

III. Si l'ennemi avance avec trop d'impétuosité ; je fais reculer le pied gauche de la longueur d'une semelle, & suivre le pied droit en trainant, la main la dernière, l'épée devant soi, le corps ferme & porté sur la partie gauche, avec la hanche droite cavée & les épaules effacées.

IV. Après avoir tiré à l'ennemi, s'il vous poursuit, après avoir paré, je fais faire retraite la main la dernière, c'est-à-dire, le corps partant le premier en arrière, en passant le pied droit derrière le gauche, les bras & les jambes tendus, l'épée devant soi, le poignet haut, & baissant la pointe, comme il est dit, les ongles en dessus, avec les épaules effacées ; puis ayant repassé le pied gauche derrière le droit dans la même attitude, se remettre dans sa garde ordinaire.

Ayant le soleil devant les yeux lors d'une affaire sérieuse, on court risque d'y succomber si on ne sçait la manière de tourner autour de son ennemi pour gagner le terrein avantageux. Voici pour y

Digitized by Google

réussir : je fais d'abord faire retraite, passant le pied droit derrière le gauche, puis le gauche derrière le droit, l'épée devant soi, ensuite faire un grand pas avec le même pied gauche à côté du droit, en tournant le corps à gauche, toujours la main soutenue, présentant la pointe à l'ennemi, & s'arrêtant de temps en temps pour parer lorsqu'il tirera, pour être en état de lui riposter suivant les occasions ; en continuant la même chose vous tournerez autour de lui & gagnerez le terrein avantageux, & vous éviterez le soleil.

MUR ou *muraille* ; (tirer à la, parer à la) ; terme de salle & exercice que les écoliers pratiquent pour apprendre à tirer & à parer quarte & tierce.

Les escrimeurs qui veulent tirer au *mur* observent ce qui suit : 1°. de se placer en garde vis-à-vis l'un de l'autre ; 2°. qu'il n'y en ait qu'un qui porte les estocades (il n'y en a qu'un qui doit parer). Celui qui est convenu de pousser, commence par ôter son chapeau, & s'allonge sur celui qui doit parer, comme s'il lui portoit une botte, afin de connoître s'il est en mesure ; en même temps son adversaire ôte aussi son chapeau pour lui rendre le salut, & déplace son fleuret de la ligne pour lui faciliter le moyen de prendre sa mesure ; après cette cérémonie ils se remettent en garde.

Etant ainsi placés, & les fleurets engagés dehors ou dans les armes, celui qui est proposé pour tirer détache une estocade de tierce en dégageant, si les épées sont engagées dans les armes ; delà il se remet en garde sans quitter le fleuret de l'ennemi, & lui porte une estocade de quarte en dégageant. Ainsi successivement il porte des estocades de tierce & de quarte sans supercherie, c'est-à-dire, sans feinte ébranler celui qui pare. Quand il ne veut plus porter d'estocade, son adversaire se met à sa place & lui tire au *mur* à son tour.

Pour tirer au *mur*, il faut être bien en garde, comme il a été dit, le corps bas & porté entièrement sur le jarret gauche, avec le pied gauche ferme à terre ; dans cette attitude je fais avancer davantage le pied droit que dans la garde ordinaire, & plier le genou droit, la main élevée à la hauteur de l'épaule, & la pointe plus basse, tant soit peu engagée à côté de la garde adversaire, sans la toucher non plus que la lame, ayant le bras presque à moitié retiré à soi, avec les épaules effacées, puis dégager subtilement & tirer la main la première de tierce ou de quarte, suivant que l'épée se trouve, en ne levant le pied droit qu'à ras de terre, pour tirer avec plus de vitesse, sans branler le pied gauche. Le coup étant bien soutenu & ajusté sur la mammelle, la tête à l'opposite de l'épée, il faut que le pommeau regarde l'œil gauche ; & se retirer le poignet haut.

O.

OPPOSITION. Mouvement de la main par lequel on pare l'estocade. On nomme aussi *opposition*, l'action d'opposer le fort de sa lame au foible de celle de son adversaire, soit dans l'estocade, soit dans la parade.

Pour l'*opposition* de main, il faut être bien en garde, comme il est dit, ferme sur ses pieds, le jarret gauche plié & le corps porté dessus bien en arrière, avec la hanche droite cavée. Si l'ennemi tire quarte au-dedans des armes, ou que vous lui tiriez ce même coup, je fais opposer la main à son épée, élevant le coude gauche, avançant la main dessous le pliant du bras droit, le bout des doigts & du pouce pendant en bas, présentant le dedans de la main en dehors ; & dans cette attitude je fais parer de l'épée ladite main opposée, & riposter droit au-dedans des armes en serrant la mesure, la main bien soutenue & tournée de quarte, les ongles en-dessus, puis redoubler & se retirer en garde, l'épée devant soi.

P.

PANIER. Baguette de bois, emmenchée dans un panier assez grand pour contenir & couvrir la main. On s'en sert pour apprendre l'art de l'espadon, c'est-à-dire, de manier le sabre. (*V. fig.* 33).

PARADE. Action par laquelle on pare une estocade.

Il y a autant de parades différentes qu'il y a de différentes façons de terminer une estocade. *Voyez* ESTOCADE. Il y a donc cinq *parades*, qu'on appelle en terme d'escrime, *quarte*, *tierce*, *seconde*, *quarte basse & quinte*. *V.* ces mots.

PARADE du cercle en tierce. Elle convient à touts les coups de dessous les armes, c'est-à-dire, seconde, quarte coupée & flanconnade. Pour l'exécuter, levez le poignet à la hauteur de l'épaule, les ongles en-dessous tournées tierce, & frappez ferme avec le fort du tranchant de l'épée sur le foible de la lame ennemie, en baissant la pointe & jettant le coup hors des armes ; ensuite, sans quitter la lame, ripostez droit dessous les armes (*fig.* 24), le poignet cavé & tourné en tierce ; ensuite faites le tour du bras, & redoublez à fond la quarte dessus les armes, puis faites retraite suivant les principes. (*Fig.* 18). *Voyez* aussi *fig.* 20 & 21, & pour les ripostes *fig.* 26 & 27.

PARADE du cercle en quarte. Elle convient à la quarte haute, la quarte coupée, la seconde & la flanconnade. Pour parer ces coups, levez le poignet à la hauteur de la bouche, & tourné de quarte, les ongles en-dessus, le bras droit tendu, la pointe de l'épée basse, en frappant d'un coup foible sur le foible de la lame de l'adversaire, avec le fort de votre tranchant, pour jetter le coup au dehors des armes (*fig.* 19). Vous pouvez opposer la main gauche à son épée, de crainte qu'elle ne vous offense ; & le coup étant paré, lorsqu'il a le pied levé pour se retirer en garde, ripostez de quarte droite dans les armes (*fig.* 23), ayant toujours la main

Digitized by Google

gauche oppoſée à ſa lame ; &, ſans la quitter, redoublez, la main bien ſoutenue, puis retirez-vous dans la garde ordinaire.

PARADE de prime, la main haute, les ongles en-deſſous ; contre la quarte haute, la quarte coupée, la tierce, la ſeconde & la flanconnade, avec la main gauche oppoſée à l'épée ennemie.

Baiſſez la pointe de l'épée & levez la main droite à hauteur du front, tournez tout-à-fait les ongles en-deſſous, le bras tendu, la tête penchée du côté de l'épaule droite ; de ſorte que la lame couvre tout le devant du corps, pour parer le foible de l'épée ennemie avec le fort du tranchant, par un coup ferme & court, en oppoſant la main gauche, afin de tirer en avançant ; ou ſi l'ennemi vous tire, de ripoſter bruſquement, toujours la main gauche oppoſée en avant, le coude élevé, le creux de la main en dehors, les doigts pendants en bas au-deſſous & vis-à-vis le coude plié du bras droit, pour écarter de la main & de l'épée tous les coups qui lui ſeront tirés.

PARADE de quinte, la main tournée quarte, les ongles en-deſſus. On pare ainſi la tierce, la quarte ſur les armes & la ſeconde. Il ne faut point d'oppoſition de main à cette *parade*, & elle s'exécute de deux manières.

1°. L'adverſaire venant à tirer tierce ou quarte ſur les armes, oppoſez le poignet roide comme il ſe trouve en garde, ſans le tourner tierce, en frappant le foible de ſon épée avec le fort de votre lame, à la *parade* ordinaire. Le coup paré, ripoſtez droit de quarte ſur les armes ou de ſeconde ; puis retirez-vous en garde. (*Fig.* 17).

2°. Si l'adverſaire tire ſeconde ſous les armes, levez la main de quarte & baiſſez la pointe, en oppoſant le fort du tranchant, & jetant le coup au dehors des armes, puis relever l'épée pour engager tierce. (*Fig.* 18).

PASSE. Botte qu'on exécute en paſſant le pied gauche devant le droit ; on s'en ſert contre un ennemi qui recule.

On fait ainſi une botte de *paſſe* 1°. auſſitôt qu'on a détaché une eſtocade quelconque, ſi l'on n'en a pas frappé l'ennemi, & qu'il n'ait pas paré, il faut paſſer le pied gauche devant le droit, & le placer à deux longueurs de pied de diſtance d'un talon à l'autre ; le pied droit ne doit point bouger, & le gauche doit être en dehors. 2°. Placez le corps & les bras dans la poſition où ils doivent être après avoir allongé la première eſtocade. Il ne faut jamais porter l'eſtocade de *paſſe* en dégageant. (*V. fig.* 30, 31 & 33).

Paſſe *de quarte au-dedans des armes.*

L'ennemi venant à tirer quarte, avançant le corps à découvert au-dedans des armes, en levant le pied dans le même temps, je fais partir de viteſſe, la main droite la première, fort élevée, & tirer droit de quarte, les ongles tournés en-deſſus, paſſant ſubtilement le pied gauche devant le droit de la longueur de deux grandes femelles, le bras droit étendu, avec le pied gauche ferme à terre & le jarret plié, de ſorte que le genou ſoit au-deſſus du fort la main gauche oppoſée.

Paſſe *de tierce au dehors des armes.* (Fig. 30).

L'épée étant engagée de quarte, je fais faire un battement d'épée ferme & court, ſur le foible de la lame ennemie ſans dégager ; & lorſqu'il réſiſte pour parer au-dedans des armes, je fais dégager ſubtilement au dehors, en tirant le coup de tierce, la main la première & le bras étendu, paſſant dans le même temps le pied gauche devant le pied droit de la longueur de deux femelles, le corps penché au-deſſus du genou gauche, les ongles tournés en-deſſous, ayant la tête le long du bras à l'oppoſite de l'épée, le pied gauche à plat & ferme, le genou plié avec le jarret droit tendu, le talon levé & de droite ligne vis-à-vis l'ennemi.

Paſſe *de ſeconde deſſous les armes.*

Etant bien en garde & l'épée de tierce, je fais faire une feinte à la tête le long de la lame ennemie, la forçant un peu, & lorſqu'il pare en relevant la main & avançant le corps, je fais dans le même temps baiſſer la pointe en faiſant le tour du bras, & tirer de ſeconde deſſous les armes à fond, la main partant la première en paſſant bruſquement le pied gauche devant le droit de la longueur de deux grandes femelles, le poignet haut, les ongles tournés en-deſſous, le bras & le jarret droit tendus, le corps baiſſé au-deſſus du genou gauche, avec la tête deſſous le bras. Cette paſſe achevée, relever la pointe & revenir à l'épée en dehors des armes, avant que de relever le corps.

PLASTRON. Eſpèce de couſſin de cuir rembourré de crin ou de laine, en forme de devant de cuiraſſe. On l'attache avec des courroies qui paſſent autour du cou & des reins.

Les maîtres en fait d'armes mettent un plaſtron lorſqu'ils donnent leçon, afin de recevoir ſans incommodité toutes les bottes qu'ils ſe font porter par leurs élèves. (*V. fig.* 50).

PRÉVOT de ſalle ; celui qui ſeconde un maître en fait d'armes, & qui exerce les écoliers pour les fortifier dans l'art de l'eſcrime.

Q.

QUARTE, c'eſt un coup d'épée qu'on porte à l'ennemi dédans & ſur les armes. *V. tirer dans les armes & ſur les armes.* (*Fig.* 4).

Cette eſtocade s'exécute ainſi, 1°. faites du bras droit tout ce qui a été enſeigné pour parer en quarte ; 2°. étendez ſubtilement le jarret gauche, pour qu'il chaſſe le corps en avant ; 3°. portez le pied droit vers l'ennemi, ſans qu'il s'élève beaucoup de terre, à quatre longueurs de pied de diſtance d'un talon à l'autre ; 4°. pliez le genou droit,

Digitized by Google

& tenez l'os de la jambe qu'on appelle *tibia*, perpendiculaire à l'horiſon ; 5°. développez le bras gauche avec action, étendez les doigts de cette main ; 6°. avancez le corps juſqu'à ce que le bout de ces doigts ſoit ſur l'aplomb du talon gauche ; 7°. tournez le dedans de la main gauche du même côté que le dedans de la droite, & mettez le fendant de la main au niveau de la ceinture ; 8°. regardez l'ennemi par-deſſus l'humerus ; 9°. la main droite doit ſe trouver au niveau des yeux, parce que le corps s'eſt baiſſé par l'allongement du pied droit ; (il ne faut faire aucun mouvement pour placer la main au niveau des yeux ; elle ſe trouve naturellement en la ſoutenant, à la hauteur où on la met du premier temps) ; il faut effacer de même qu'en parant *quarte*, en tournant l'axe des épaules à gauche. *Nota.* Qu'il faut faire ces mouvements d'un ſeul temps & avec action.

QUARTE (parer en), c'eſt détourner du vrai tranchant de ſon épée celle de l'ennemi ſur un coup qu'il porte dedans & ſur les armes. (*Fig.* 15) *V. tirer dans les armes & ſur les armes. V.* auſſi PARADE.

Pour exécuter cette parade, il faut 1°. ſans varier la pointe d'aucun côté, élever le poignet à la hauteur du nœud de l'épaule, ſans roidir le bras ; 2°. avancer un peu le haut du corps vers l'ennemi, en tournant l'axe des épaules à gauche. *V.* EFFACER. 3°. Tournez la main de façon que le plat de la lame ſoit parallèle à l'horiſon, (il faut, en tournant la main, ſerrer la poignée de l'épée avec tous les doigts, pour donner plus d'action à ce mouvement). 4°. Portez le talon du vrai tranchant du côté de l'épée ennemie, juſqu'à ce que la garde ait paſſé l'alignement du corps (obſervez de ne pas porter le bras plus loin). 5°. Tenez le bras ſouple en toutes les jointures, & obſervez que le coude ne regarde pas la terre, au contraire qu'il faſſe continuellement effort pour tourner en dehors. 6°. Regardez l'ennemi par-deſſus le bras. *Nota.* Qu'on fait tours ces mouvements avec action, d'un ſeul temps & ſans remuer les pieds.

QUARTE baſſe ; c'eſt un coup d'épée qu'on allonge à l'ennemi dedans & ſous les armes. (*Fig.* 8). *Voyez tirer dedans les armes & ſous les armes.*

Elle s'exécute comme l'eſtocade de *quarte* ; avec cette différence, que la lame de votre épée paſſe ſous le bras de l'ennemi.

R.

RIPOSTE. Botte portée à l'adverſaire dès qu'on a paré l'eſtocade.

Pour bien exécuter la *ripoſte*, il faut 1°. que la parade ſoit extrêmement vive ; 2°. détacher l'eſtocade à l'inſtant qu'on a paré, & que l'ennemi termine ſa botte ; 3°. porter à l'ennemi la même botte que l'on a parée, c'eſt-à-dire, que ſi l'on a paré l'eſtocade de quarte baſſe, on *ripoſte* quarte baſſe, & ſi l'on a paré l'eſtocade de tierce, on *ripoſte* tierce, &c. En général il faut ripoſter la botte de laquelle on eſt le plus près dans ſa poſition. (*V. fig.* 23, 24, 25, 26, 27 & 28).

S.

SALUT. Le *ſalut* d'armes eſt une politeſſe réciproque que ſe font deux eſcrimeurs avant de commencer un aſſaut. (*Fig.* 10, 11, 12, 13 & 14).

Il s'exécute ainſi, 1°. on prend ſon chapeau avec la main gauche ; 2°. on étend le bras gauche, on met ſon poignet à hauteur du nœud de l'épaule, & l'on tourne le dedans du chapeau du côté de l'ennemi ; 3°. on lève le bras droit & ſon poignet à hauteur du nœud de l'épaule, & en même temps on frappe du pied droit dans la même place ; 4°. on recule deux pas en arrière en commençant par faire paſſer le pied droit derrière le gauche, & enſuite le gauche devant le droit ; 5°. on baiſſe la pointe de l'épée pour ſaluer les ſpectateurs qui ſe trouvent dans la ſalle, & on remet le bras droit dans ſa première poſition ; 6°. on remet ſon chapeau ſur la tête ; 7°. on frappe encore du pied droit dans la même place, & en même temps on met les poignets à hauteur du nœud d'épaule ; 8°. on avance deux pas vers l'ennemi en commençant par le pied gauche, que l'on fait paſſer devant le droit, & enſuite le droit derrière le gauche ; 9°. on ſe met en garde. *Nota.* Que tous ces mouvements ſe font diſtinctement & ſans ſe preſſer.

SANDALE. Soulier qui n'a qu'une demi-empeigne, avec une forte ſemelle & point de talon. On en attache les tirans ſur le cou-de-pied avec des courroies. On ne ſe ſert dans les académies d'armes que d'une ſeule *ſandale* ; chaque élève a la ſienne & la met au pied droit. (*V. fig.* 51).

SECONDE, ou *tierce baſſe*. Coup d'épée allongé dehors & ſous les armes.

On exécute cette eſtocade comme la tierce, avec cette différence que la lame de l'épée paſſe ſous le bras de l'ennemi. (*Fig.* 7).

Parer en SECONDE ou tierce baſſe, c'eſt détourner du vrai tranchant de ſon épée celle de l'ennemi ſur un coup qu'il porte dehors & ſous les armes. (*Fig.* 18, 19, 20 & 21).

On exécute cette parade comme celle de tierce, excepté qu'on doit avoir la pointe de l'épée plus baſſe que le poignet, & la lame de l'ennemi doit paſſer ſous le bras.

T.

TEMPS. Mouvement que fait l'eſcrimeur ſans tirer. Prendre ſur le *temps*, c'eſt frapper l'ennemi d'une botte dans l'inſtant qu'il s'occupe de quelque mouvement.

Pour prendre ſur le *temps* lorſqu'on vous forcera l'épée, degagez la pointe ſubtilement, & tirez le coup à fond, le poignet haut & bien ſoutenu.

Digitized by Google

Si on vous fait de grands dégagements, tirez droit dans le même *temps* qu'il aura dégagé pour le prendre au pied levé; ſi c'eſt de quarte, oppoſez la main gauche dans le principe de la page 39 en tirant le coup. A l'égard du coup de tierce au dehors des armes, l'oppoſition de la main eſt inutile, à moins que vous ne pariez de prime.

Que l'ennemi ſoit de pied ferme ou qu'il avance ſur vous, lorſque vous ſerez en meſure ſur lui, l'épée engagée dedans ou dehors des armes, tirez droit du fort au foible le long de la lame ſans dégager, la main la première, & que ce ſoit dans le *temps* qu'il a le pied levé en avançant, ce qui ſe nomme *coup le long de la lame*.

Etant en meſure, ſi l'ennemi fait des appels du pied, ou s'il marque des demi-bottes ſans dégager, il faut achever, c'eſt-à dire, lui tirer droit au corps, la main la première bien ſoutenue ſans dégager, ce qui eſt également coup le long de la lame.

Si vous êtes en meſure ſur lui & qu'il dégage, tirez droit, la main la première bien oppoſée & ſoutenue, pour vous garantir d'être frappé de même *temps*.

S'il vous fait des feintes dedans ou dehors des armes dans le *temps* même qu'il a dégagé pour marquer la feinte, tirez droit, le poignet bien ſoutenu, lors du pied levé, en prenant ſa lame du fort au foible, & au coup de quarte dedans les armes, oppoſez la main gauche.

L'ennemi dégageant de tierce en quarte, tirez la quarte coupée dans le principe qu'il eſt dit.

Si l'ennemi tenoit votre épée engagée en forçant au-dedans des armes, le poignet élevé à deſſein de tirer dans le même *temps*, il faut quitter ſa lame & lui tirer ſubtilement le coup de quarte coupée ſous la ligne du bras, poſant le pied droit en dehors de la ligne de l'ennemi, puis relever la pointe de l'épée, & engager ſa lame de tierce au dehors des armes, avant de ſe retirer en garde ou de faire retraite.

S'il faiſoit une feinte deſſus les armes ou feinte à la tête, dans le même *temps* vous baiſſerez la pointe de votre épée ſubtilement, lui faiſant faire le tour du bras & tirerez de ſeconde deſſous les armes, en faiſant le plongeon, la main la première & ſoutenue de la tête, les ongles tournés en-deſſous.

L'ennemi venant à tirer de flanconnade en dégageant ou en ripoſtant ſur un coup de quarte, dans le même *temps* il faut ſubtilement, la main tierce, les ongles en-deſſous ſans dégager & ſoutenue haute, en tirant ferme au-dedans des armes.

Obſervez de revenir toujours à l'épée dans tous les mouvements que l'ennemi peut faire; c'eſt le moyen de n'être point ſurpris & de profiter des *temps* favorables.

TIERCE; coup d'épée qu'on allonge à l'ennemi dehors & ſur les armes. (*V. fig.* 5, 6 & 7, *tirer dehors les armes & ſur les armes*).

Pour exécuter cette eſtocade, il faut 1°. faire du bras droit & de la main droite tout ce qui a été enſeigné pour parer en *tierce*, & effacer de même; 2°. étendre ſubitilement le jarret gauche pour chaſſer le corps en avant; 3°. avancer le pied droit vers l'ennemi à quatre longueurs de pied de diſtance d'un talon à l'autre; 4°. le genou droit plié, le gauche bien étendu, & le tibia perpendiculaire à l'horiſon; 5°. développer le bras gauche avec action, la main ouverte, & avancer le corps juſqu'à ce que le bout des doigts ſoit ſur l'aplomb du talon gauche; 6°. le dedans de la main gauche tourné de même côté que le dedans de la droite, le pouce du côté de la terre & à hauteur de la ceinture; 7°. regarder l'ennemi par le dedans du bras droit; 8°. faire tout le reſte comme à l'eſtocade de quarte. *V.* ESTOCADE DE QUARTE.

TIERCE (parer en), c'eſt détourner du vrai tranchant de ſon épée celle de ſon ennemi ſur une eſtocade qu'il porte dehors & ſur les armes. (*V. fig.* 16 & 17, *tirer hors les armes & ſur les armes*).

Pour exécuter cette parade, il faut 1°. ſans varier la pointe d'aucun côté, élever le poignet à la hauteur du nœud de l'épaule; 2°. avancer un peu le haut du corps vers l'ennemi, en tournant l'axe des épaules à droite (*V.* EFFACER); 3°. tournez la main droite de façon que le vrai tranchant ſoit ſur l'alignement du coude, & mettre le plat de la lame parallèle à l'horiſon; 4°. porter le talon du vrai tranchant du côté de l'épée ennemie, juſqu'à ce que la garde ait paſſé l'alignement du corps; 5°. regarder l'ennemi par le dedans du bras; 6° ſerrer la poignée de l'épée avec toute la main dans l'inſtant qu'on la tourne. On fait tours ces mouvements d'un ſeul temps & avec action.

TIERCE baſſe. *Voyez* SECONDE.

V.

VOLTE; c'eſt une botte qu'on porte à l'ennemi en tournant ſur le pied gauche; elle ſe porte dans les armes & hors les armes; on s'en ſert contre un eſcrimeur qui attaque trop vivement & qui s'abandonne.

On dit improprement quarte pour *volte*.

VOLTE de quarte ou de quarte baſſe. Quand l'épée de l'ennemi eſt dedans les armes & qu'il s'avance trop, 1°. on fait le mouvement de lui porter une eſtocade de quarte ou de quarte baſſe; 2°. dans le même inſtant, au lieu d'allonger le pied droit, il faut le porter derrière le gauche, en le faiſant paſſer par-devant; 3°. on tiendra le pied droit dans ſon même alignement, & on en placera le bout ſur l'alignement du bout du pied gauche, à la diſtance d'une longueur de pied de l'un à l'autre, le talon du pied droit en l'air; 4°. le bras gauche placé devant le coup pour l'oppoſer à l'épée de l'ennemi. *V. fig.* 32 & 33. Cette dernière figure repréſente la *volte* faite ſur une paſſe de l'adverſaire.

Digitized by Google

BAL. Assemblée réunie pour danser.

Comme dans un *bal* réglé il y a un roi & une reine, pour en suivre la règle, ce sont eux qui commencent à danser, & lorsque leur premier menuet est fini, la reine convie un autre cavalier de venir danser avec elle, & après qu'ils ont dansé, il va reconduire la reine, & lui demander poliment qui elle souhaite qu'il prenne, & après lui avoir fait une révérence, il va en faire une autre à la personne avec qui il doit danser, pour la convier de venir danser.

Mais si la personne que vous conviez parloit à quelqu'un, & qu'elle ne vienne pas aussitôt, il faut se transporter à l'endroit de la salle où l'on commence de danser & l'attendre, & être attentif lorsque cette demoiselle vient, de la laisser passer devant vous, ce sont des attentions que la vie civile veut que l'on observe; & lorsque vous avez fini votre menuet ou autre danse, vous faites de pareilles révérences en finissant, que celles que vous avez faites avant, mais indépendamment de celle-là le cavalier en fait une autre en arrière, & se va placer, afin de faire place à ceux qui dansent.

Mais si l'on vient vous reprendre lorsque c'est à vous de prier, il faut aller convier la personne qui vous a prié en premier lieu; autrement ce seroit un manque de sçavoir vivre des plus grossiers; cette règle est également pour les dames.

De même que lorsque l'on vous vient prier pour danser, il faut vous transporter à l'endroit où l'on commence, & faire les révérences que l'on fait avant de danser; mais si vous ne sçavez pas danser, il faut faire vos excuses, soit sur le peu d'usage que vous en faites, ou sur le peu de temps qu'il y a que vous apprenez; ainsi vos révérences finies, vous reconduisez cette dame à sa place, & du même temps vous allez faire une révérence à une autre demoiselle, pour la convier de venir faire la révérence avec vous, afin de ne point déranger l'ordre du *bal*; mais si l'on vous pressoit de danser, quelque instance que l'on vous fit, ayant refusé une fois, il ne faut pas danser dans tout le *bal*, parce que ce seroit offenser la personne qui vous a prié d'abord, ce qui doit s'observer d'un sexe comme de l'autre; comme aussi ceux qui ont la conduite d'un *bal*, d'être attentifs que chacun danse à son tour, afin d'éviter la confusion & le mécontentement; comme aussi lorsqu'il arrive des masques, de les faire danser des premiers, afin qu'ils prennent ceux de leur compagnie de suite. On doit faire honneur préférablement aux masques, car très-souvent ce déguisement cache des personnes du premier rang.

Je ne doute pas que lorsque l'on prendra toutes ces précautions, tant de la part de ceux qui assistent dans les *bals*, ou de ceux qui en font la vocation, ils ne se fassent distinguer par les bonnes manières & la politesse.

Quant aux assemblées qui se font dans les familles, & qui ordinairement ne sont composées que de parens & d'amis, on doit y observer presque le même cérémonial que dans les *bals*, qui est de sçavoir inviter une personne pour danser, en lui faisant une révérence à propos, & d'être attentif de rendre le réciproque lorsque l'on vous a pris pour danser, de faire la même honnêteté que l'on vous a faite quand c'est à vous à prier.

Des bals *anciens & modernes.*

Un tableau de Philostrate nous représente *Comus* dans un sallon éclairé avec autant de goût que de magnificence. Un chapeau de roses orne sa tête; ses traits sont animés de vives couleurs, la joie est dans ses yeux, le sourire est sur ses lèvres.

Enivré de plaisir, chancelant sur ses pieds, il paroit se soutenir à peine de la main droite sur une épine. Il porte à la gauche un flambeau allumé qu'il laisse pencher nonchalemment, afin qu'il brûle plus vite.

Le parquet du sallon est jonché de fleurs; quelques personnages du tableau sont peints dans des attitudes de danse: quelques autres sont encore rangés autour d'une table proprement servie; mais le plus grand nombre est placé avec ordre sous une tribune dans laquelle on découvre une foule de joueurs d'instruments qu'on croit entendre. C'est un *bal* en forme, auquel Comus préside. Le goût moderne ne produit rien de plus élégant.

Comus, en effet, est regardé comme l'inventeur de toutes les danses dont les Grecs & les Romains embellirent leurs festins. Elles furent d'abord comme les intermèdes de ces repas, que la joie & l'amitié ordonnoient dans les familles. Bientôt le plaisir, la bonne chère & le vin donnèrent une plus grande étendue à cet amusement. On quitta la table pour se livrer entièrement à la danse. Les familles s'unirent pour multiplier les acteurs & le plaisir, mais l'assemblée en devenant plus nombreuse, prit un air de fête dont les égards, la bienséance & l'orgueil s'établirent bientôt les arbitres suprêmes. Dès-lors les jeux rians de Bacchus, la gaieté des festins, la liberté qu'inspirent le vin & la bonne chère; ce désordre aimable qui présidoit aux danses inventées par Comus disparurent, pour faire place au sérieux, au bon ordre, à la dignité des *bals* de cérémonie.

Nous trouvons leur usage établi dans l'antiquité la plus reculée; & il n'est point étonnant qu'il se soit conservé jusqu'à nous. La danse simple, celle qui ne demande que quelques pas, les graces que donnent la bonne éducation & un sentiment médiocre

Digitized by Google

diocre de la meſure, fait le fond de cette ſorte de ſpectacle; & dans les occaſions ſolemnelles, il eſt d'une reſſource aiſée qui ſupplée au défaut d'imagination. Un *bal* eſt bientôt ordonné, ſi facilement arrangé; il faut ſi peu de combinaiſons dans l'eſprit pour le rendre magnifique; il naît tant d'hommes communs, & on en voit ſi peu qui ſoient capables d'inventer des choſes nouvelles, qu'il étoit dans la nature que les *bals* de cérémonie une fois trouvés, fuſſent les fêtes de tous les temps.

Ils ſe multiplièrent en Grèce, à Rome & dans l'Italie. On y danſoit froidement des danſes graves. On n'y paroiſſoit qu'avec la parure la plus recherchée; la richeſſe, le luxe y étaloient avec dignité une magnificence monotone. On n'y trouvoit alors, comme de nos jours, que beaucoup de pompe ſans art, un grand faſte ſans invention, l'air de diſſipation ſans gaieté.

C'eſt dans ces occaſions que les perſonnages les plus reſpectables ſe faiſoient honneur d'avoir cultivé la danſe dans leur jeuneſſe. Socrate eſt loué des philoſophes qui ont vécu après lui, de ce qu'il danſoit comme un autre dans les *bals* de cérémonie d'Athènes. Platon, le divin Platon mérita leur blâme pour avoir refuſé de danſer à un *bal* que donnoit un roi de Syracuſe; & le ſévère Caton, qui avoit négligé de s'inſtruire dans les premiers ans de ſa vie, d'un art qui étoit devenu chez les Romains un objet ſérieux, crut devoir ſe livrer à 59 ans, comme le bon M. Jourdain, aux ridicules inſtructions d'un maître à danſer de Rome.

Le préjugé de dignité & de bienſéance établi en faveur de ces aſſemblées, ſe conſerva dans toute l'antiquité. Il paſſa enſuite dans toutes les conquêtes des Romains, & après la deſtruction de l'empire, les états qui ſe formèrent de ſes débris retinrent tous cette inſtitution ancienne. On donna des *bals* de cérémonie juſqu'au temps où le génie trouva des moyens plus ingénieux de ſignaler la magnificence & le goût des ſouverains; mais ces belles inventions n'anéantirent point un uſage ſi connu; les *bals* ſubſiſtèrent & furent même conſacrés aux occaſions de la plus haute cérémonie.

Lorſque Louis XII voulut montrer toute la dignité de ſon rang à la ville de Milan, il ordonna un bal ſolemnel où toute la nobleſſe fut invitée. Le roi en fit l'ouverture; les cardinaux de Saint-Severin & de Narbonne y danſèrent; les dames les plus aimables y firent éclater leur goût, leur richeſſe, leurs graces.

Philippe II alla à Trente en 1562, pendant la tenue du concile. Le cardinal Hercule de Mantoue qui y préſidoit en aſſembla les pères, pour déterminer la manière dont le fils de l'empereur Charles-Quint y ſeroit reçu. Un *bal* de cérémonie fut délibéré à la pluralité des voix. Le jour fut pris; les dames les plus qualifiées furent invitées, & après un grand feſtin, ſelon le cardinal Palavicini, dont j'emprunte ce trait hiſtorique, elles danſèrent avec autant de modeſtie que de dignité.

La décence, l'honnêteté, la convenance de ces ſortes de fêtes étoient au reſte, dans ce temps, ſi ſolemnellement établies dans l'opinion des hommes, que l'amer Fra-Paolo dans ſes déclamations cruelles contre ce concile, ne crut pas même ce trait ſuſceptible de critique.

La reine Catherine de Médicis qui avoit des deſſeins & qui n'eut jamais de ſcrupules, égaya ces fêtes, & leur donna même une tournure d'eſprit qui y rappella le plaiſir. Pendant ſa régence, elle mena le roi à Bayonne, où ſa fille reine d'Eſpagne, vint la joindre avec le duc d'Albe, que la régente vouloit entretenir. C'eſt-là qu'elle déploya tous les petits reſſorts de ſa politique vis-à-vis d'un miniſtre qui en connoiſſoit de plus grands, & les reſſources de la galanterie vis-à-vis d'une foule de courtiſans diviſés qu'elle avoit intérêt de diſtraire de l'objet principal qui l'avoit amenée.

Les ducs de Savoie & de Lorraine, pluſieurs autres princes étrangers étoient accourus à la cour de France, qui étoit auſſi magnifique que nombreuſe. La reine qui vouloit donner une haute idée de ſon adminiſtration, donna le *bal* deux fois le jour, feſtins ſur feſtins, fête ſur fête. Voici celle où je trouve le plus de variété, de goût & d'invention.

Dans une petite iſle ſituée dans la rivière de Bayonne, & qui étoit couverte d'un bois de haute-futaye, la reine fit faire douze grands berceaux qui aboutiſſoient à un ſallon de forme ronde qu'on avoit pratiqué dans le milieu. Une quantité immenſe de luſtres de fleurs furent ſuſpendus aux arbres, & on plaça une table de douze couverts dans chacun des berceaux.

La table du roi, des reines, des princes & des princeſſes du ſang étoit dreſſée dans le milieu du ſallon, en ſorte que rien ne leur cachoit la vue des douze berceaux où étoient les tables deſtinées au reſte de la cour.

Pluſieurs ſymphoniſtes diſtribués derrière les berceaux & cachés par les arbres, ſe firent entendre dès que le roi parut. Les filles d'honneur des deux reines, vêtues élégamment, partie en nimphes, partie en nayades, ſervirent la table du roi. Des ſatyres qui ſortoient du bois leur apportoient tout ce qui étoit néceſſaire pour le ſervice.

On avoit à peine joui quelques moments de cet agréable coup-d'œil, qu'on vit ſucceſſivement paroître pendant la durée de ce feſtin, différentes troupes de danſeurs & de danſeuſes repréſentant les habitants des provinces voiſines, qui danſèrent les uns après les autres, les danſes qui leur étoient propres, avec les inſtruments & les habits de leur pays.

Le feſtin fini, les tables diſparurent; des amphithéâtres de verdure, & un parquet de gazon furent mis en place, comme par magie; le *bal* de cérémonie commença; & la cour s'y diſtingua par la noble gravité des danſes ſérieuſes, qui étoient

Digitized by Google

alors le fond unique de ces pompeuſes aſſemblées.

Ces ſortes d'embelliſſements aux *bals* de cérémonie, leur ont donné quelquefois un ton de galanterie & d'eſprit, qui a pu leur ôter l'uniformité languiſſante qui leur eſt propre.

Ceux de Louis XIV furent magnifiques. Ils ſe reſſentoient de cet air de grandeur qu'il imprimoit à tout ce qu'il ordonnoit ; mais il ne fut pas en ſon pouvoir de les ſauver de la monotonie. Il ſemble que la dignité ſoit incompatible avec cette douce liberté, qui ſeule fait naître, entretient & ſçait varier le plaiſir. En liſant la deſcription que je vais copier ici du *bal* que donna Louis XIV pour le mariage de M. le duc de Bourgogne, on peut croire avoir vu la deſcription de tous les autres.

On partagea, (dit l'hiſtorien que je ne fais que tranſcrire), en trois parties égales la gallerie de Verſailles, par deux baluſtrades dorées de quatre pieds de hauteur. La partie du milieu faiſoit le centre du bal. On y avoit placé une eſtrade de deux marches, couverte des plus beaux tapis des Gobelins, ſur laquelle on rangea dans le fond des fauteuils de velours cramoiſi, garnis de grandes crépines d'or. C'eſt-là que furent placés le roi & la reine d'Angleterre, madame la ducheſſe de Bourgogne, les princes & les princeſſes du ſang.

Les trois autres côtés étoient bordés au premier rang de fauteuils fort riches pour les ambaſſadeurs, les princes & les princeſſes étrangères, les ducs, les ducheſſes & les grands officiers de la couronne. D'autres rangs de chaiſes derrière ces fauteuils étoient remplis par des perſonnes de conſidération de la cour & de la ville.

A droite & à gauche du centre du *bal* étoient des amphithéâtres occupés par la foule des ſpectateurs ; mais pour éviter la confuſion, on n'entroit que par un moulinet l'un après l'autre.

Il y avoit encore un petit amphithéâtre ſéparé, où étoient placés les vingt-quatre violons du roi, avec ſix hautbois & ſix flûtes douces.

Toute la gallerie étoit illuminée par de grands luſtres de criſtal & quantité de girandoles garnies de groſſes bougies. Le roi avoit fait prier par billets tout ce qu'il y a de perſonnes les plus diſtinguées de l'un & de l'autre ſexe de la cour & de la ville, avec ordre de ne paroître au bal qu'en habits des plus propres & des plus riches ; de ſorte que les moindres habits d'hommes coûtoient juſqu'à trois à quatre cents piſtoles. Les uns étoient de velours brodé d'or & d'argent, & doublés d'un brocard qui coûtoit juſqu'à cinquante écus l'aune ; d'autres étoient vêtus de drap d'or ou d'argent. Les dames n'étoient pas moins parées : l'éclat de leur pierreries faiſoit aux lumières un effet admirable.

Comme j'étois appuyé (continue l'auteur que je copie) ſur une baluſtrade vis-à-vis l'eſtrade où étoit placé le roi, je comptai que cette magnifique aſſemblée pouvoit être compoſée de ſept à huit cents perſonnes, dont les différentes parures formoient un ſpectacle digne d'admiration.

M. & madame de Bourgogne ouvrirent le *bal* par une courante, enſuite madame de Bourgogne prit le roi d'Angleterre, lui la reine d'Angleterre, elle le roi, qui prit madame de Bourgogne ; elle prit Monſeigneur, il prit Madame, qui prit M. le duc de Berri. Ainſi ſucceſſivement tous les princes & les princeſſes du ſang danſèrent chacun ſelon ſon rang.

M. le duc de Chartres, depuis Régent, y danſa un menuet & une ſarabande de ſi bonne grace (1) avec madame la princeſſe de Conti, qu'ils s'attirèrent l'admiration de toute la cour.

Comme les princes & les princeſſes du ſang étoient en grand nombre, cette première cérémonie fut aſſez longue pour que le *bal* fît une pauſe, pendant laquelle des ſuiſſes précédés des premiers officiers de la bouche, apportèrent ſix tables ambulatoires ſuperbement ſervies en ambigus, avec des buffets chargés de toutes ſortes de rafraîchiſſemens, qui furent placés dans le milieu du *bal*, où chacun eut la liberté d'aller manger & boire à diſcrétion pendant une demi-heure.

Outre ces tables ambulantes, il y avoit une grande chambre à côté de la gallerie qui étoit garnie ſur des gradins d'une infinité de baſſins remplis de tout ce qu'on peut s'imaginer pour compoſer une ſuperbe collation dreſſée d'une propreté enchantée. MONSIEUR, & pluſieurs dames & ſeigneurs de la cour vinrent voir ces appareils & s'y rafraîchir pendant la pauſe du *bal*. Je les ſuivis auſſi, ils prirent ſeulement quelques grenades, citrons, oranges, & quelques confitures ſéches ; mais ſitôt qu'ils furent ſortis, tout fut abandonné à la diſcrétion du public, & tout cet appareil fut pillé en moins d'un demi-quart d'heure, pour ne pas dire dans un moment.

Il y avoit dans une autre chambre deux grands buffets garnis, l'un de toutes ſortes de vins, & l'autre de toutes ſortes de liqueurs & d'eau rafraîchiſſante. Les buffets étoient ſéparés par des baluſtrades, & en dedans une infinité d'officiers du gobelet avoient le ſoin de donner, à qui en vouloit, tout ce qu'on leur demandoit pour rafraîchiſſemens pendant tout le temps du *bal*, qui dura toute la nuit. Le roi en ſortit à onze heures avec le roi d'Angleterre, la reine & les princes du ſang, pour aller ſouper. Pendant tout le temps qu'il y fut on ne danſa que des danſes *graves* & *ſérieuſes*, où la bonne grace & la bonne nobleſſe de la danſe parurent dans tout ſon luſtre.

A cette gravité ſi l'on ajoute les embarras du cérémonial, la froide répétition des danſes, les régles rigides établies pour le maintien de l'ordre de ces ſortes d'aſſemblées, le ſilence, la contrainte, l'inaction de tout ce qui ne danſe pas, on trouvera que le *bal* de cérémonie eſt de tous les moyens de ſe réjouir, celui qui eſt le plus propre à ennuyer.

(1) Bonnet lui avoit dédié ſon hiſtoire de la danſe, de laquelle ceci eſt pris.

Digitized by Google

Il eſt cependant arrivé ſouvent que la biſarrerie des circonſtances l'a rendu le plaiſir à la mode, au point qu'un menuet danſé avec grace étoit ſeul capable de faire une grande réputation. Dom Juan d'Autriche, vice-roi des Pays-Bas, partit exprès en poſte de Bruxelles, & vint à Paris incognito pour voir danſer à un *bal* de cérémonie avec Marguerite de Valois, qui paſſoit pour la meilleure danſeuſe de l'Europe.

Des bals *maſqués.*

On s'ennuyoit à Rome dans les *bals* de cérémonie, & on s'amuſoit dans la célébration des fêtes ſaturnales ſous mille déguiſements différents. Le goût pour le plaiſir fit bientôt un ſeul de ces deux genres. On garda les *bals* ſérieux pour les occaſions de grandes repréſentations, & on donna des *bals* maſqués dans les circonſtances où l'on voulut rire.

Les aventures que le maſque ſervoit ou faiſoit naître, les caractères divers de danſe qu'il donnoit occaſion d'imaginer, l'amuſement des préparatifs, le charme de l'exécution, les équivoques badines auxquelles l'*incognito* donnoit lieu, firent & devoient faire le ſuccès de cet amuſement, qui tient autant à l'eſprit qu'à la joie. Il a été extrêmement à la mode pendant près de deux cents ans; on a ſur-tout donné des *bals* maſqués magnifiques durant le règne de Louis XIV. Mais les *bals* publics, dont je parlerai bientôt, firent tomber tous les autres pendant la régence, & la mode des premiers n'eſt pas encore revenue.

Les Grecs n'ont point eu ce genre, il ſemble entièrement appartenir aux Romains. Mais ces derniers l'ont connu fort tard, & il paroît ſurprenant que les maſques en uſage aux théâtres des uns & des autres n'en aient pas plutôt donné l'idée.

La danſe ſimple eſt le fond du *bal* maſqué auſſi bien que des *bals* de parade. On l'y emploie ſans action; mais on lui a donné preſque toujours un caractère.

Parmi les moyens d'amuſement ſans nombre que ce genre procure, il a des inconvénients & il a cauſé des malheurs.

Néron maſqué indécemment couroit les rues de Rome pendant les nuits, tournoit en ridicule la gravité des ſenateurs, & déshonoroit ſans ſcrupule les plus honnêtes femmes de Rome.

Dans un bal maſqué que la ducheſſe de Berri donna aux Gobelins le 29 Janvier 1393, le roi Charles VI qui y étoit venu maſqué en ſauvage, faillit à être brûlé vif par l'imprudente curioſité du duc d'Orléans. Le comte de Joui & le bâtard de Foix y périrent, le jeune Nantouillet ne ſe ſauva qu'en ſe plongeant dans une cuve pleine d'eau, qu'un heureux haſard lui fit rencontrer.

Mais les règles qu'on a établies pour maintenir l'ordre, la paix & la ſûreté dans ces ſortes de plaiſirs, en a banni preſque tous les dangers, & un peu de prudence dans le choix des maſcarades peut aiſément en prévenir tous les malheurs.

Des maſcarades.

Trois eſpèces de divertiſſements aſſez différents les uns des autres, ont été connus ſous le nom de maſcarade.

Le premier & le plus ancien étoit formé de quatre, huit, douze & juſqu'à ſeize perſonnes, qui, après être convenues d'un ou de pluſieurs déguiſements, s'arrangeoient deux à deux, ou quatre à quatre, & entroient ainſi maſquées dans le *bal*. Telle fut la maſcarade en ſauvage du roi Charles VI & celle des ſorciers du roi Henri IV. Les maſques n'étoient aſſujettis à aucune loi, & il leur étoit permis de faire jouer les airs qu'ils vouloient danſer, pour répondre au caractère du déguiſement qu'ils avoient choiſi.

La ſeconde eſpèce étoit une compoſition régulière. On prenoit un ſujet ou de la fable ou de l'hiſtoire. On formoit deux ou trois quadrilles qui s'arrangeoient ſur les caractères ou ſujets choiſis, & qui danſoient ſous ce déguiſement les airs qui étoient relatifs à leur perſonnage. On joignoit à cette danſe quelques récits qui en donnoient les explications néceſſaires. Jodelle, Paſſerat, Baif, Ronſard, Benſerade, ſignalèrent leurs talents en France dans ce genre, qui n'eſt qu'un abrégé des grands ballets, & qui me paroît avoir pris naiſſance à notre cour.

Il y en a une troiſième qu'on imagina en 1675, qui tenoit auſſi du grand ballet, & qui, en allongeant la maſcarade déjà connue, ne fit autre choſe que d'en changer l'objet principal, en ſubſtituant mal-adroitement le chant à la danſe. Cette eſpèce de compoſition théâtrale retint tous les vices des autres, & n'étoit ſuſceptible d'aucun de leurs agrémens. Tel eſt le Carnaval, mauvais opéra formé des entrées de la maſcarade du même nom, compoſée par Benſarde en 1668, que Lully augmenta de récits en 1675, & qui réuſſit à ſon théâtre, parce que tout ce qu'il donnoit alors au public étoit reçu avec enthouſiaſme.

C'eſt ſur-tout à la cour que la maſcarade a été fort en uſage. Ce n'étoit qu'un petit genre; mais il exigeoit de l'eſprit, de la galanterie & du goût. Il n'en eſt point avec ces parties qui ne ſoit digne d'éloges, & qui ne mérite de trouver place dans l'hiſtoire des arts.

Les maſcarades que les rois Charles IX, Henri III, Henri IV & Louis XIII ont danſées, ſont ſans nombre; on en fit une chez le cardinal Mazarin le 2 Janvier 1655, dont étoit Louis XIV. C'eſt la première que le roi ait danſée. Le Carnaval de Benſerade, qu'on exécuta le 18 janvier 1668, fut la dernière où ce monarque, père des arts, prit le maſque. Il n'avoit pas encore trente ans.

Des bals *publics.*

Le nombre multiplié des *bals* maſqués pendant le règne de Louis XIV avoit mis au commence-

Digitized by Google

ment de ce siècle cet amusement à la mode. Les princes faisoient gloire de suivre l'exemple qu'avoit donné le souverain. On vit au Palais Royal & à Sceaux des *bals* masqués où régnèrent le goût, l'invention, la liberté, l'opulence. L'électeur de Bavière, le prince Emmanuel de Portugal vinrent alors en France, & ils prirent le ton qu'ils trouvèrent établi. L'un donna les plus belles fêtes à Surenne, l'autre à l'hôtel de Bretonvilliers. Une profusion extraordinaire de rafraîchissements, les illuminations les plus brillantes, & la liberté la moins contrainte firent l'ornement des *bals* masqués qu'ils donnèrent. Le public en jouit; mais les particuliers effrayés de la somptuosité que tous ces princes avoient répandue dans ces fêtes superbes, n'oserent plus se procurer dans leurs maisons de semblables amusements; ils voyoient une trop grande distance entre ce que Paris venoit d'admirer, & ce que leur fortune ou la bienséance leur permettoit de faire.

C'est dans ces circonstances que M. le Régent fit un établissement qui sembloit favorable au progrès de la danse, & qui lui fut cependant très-funeste. Par une ordonnance du 31 décembre 1715, les *bals* publics furent permis trois fois la semaine dans la salle de l'Opéra. Les directeurs firent faire une machine avec laquelle on élevoit le parterre & l'orchestre au niveau du théâtre. La salle fut ornée de lustres, d'un cabinet de glaces dans le fond, de deux orchestres aux deux bouts, & d'un buffet de rafraîchissemens dans le milieu. La nouveauté de ce spectacle, la commodité de jouir de tous les plaisirs du *bal* sans soins, sans préparatifs, sans dépense, donnèrent à cet établissement un tel succès, que dans un excès d'indulgence que j'ai vu durer encore, on poussa l'enthousiasme jusqu'à trouver la salle belle, commode, & digne en tout du goût, de l'invention & de la magnificence françoise.

Bientôt après les comédiens obtinrent en faveur de leur théâtre une pareille permission. Leur peu de succès les rebuta; leurs *bals* cessèrent, & l'Opéra depuis a joui seul de ce privilège. Mais la danse, qui fut l'objet ou le prétexte de ces *bals* publics, bien loin d'y gagner pour le progrès de l'art, y a au contraire tout perdu. Je ne parle ici que de la danse simple, telle que les gens du monde l'apprennent & l'exercent. Les *bals* étoient une espèce de théâtre pour eux où il leur étoit glorieux de faire briller leur adresse. Ceux de l'Opéra ont fait tomber tous ceux des particuliers, & on sçait qu'il n'est plus du bon air d'y danser. Les deux côtés de la salle sont occupés par quelques masques obscurs qui suivent les airs que l'orchestre joue. Tout le reste se heurte, se mêle, se pousse. Ce sont les saturnales de Rome qu'on renouvelle, ou le carnaval de Venise qu'on copie.

Que de ressources cependant ne seroit-il pas aisé de trouver dans un établissement de cette espèce, & pour le progrès de la danse & pour l'amusement du public! avec un peu de soin, une imagination médiocre, & quelque goût, on rendroit ce spectacle le fonds & la ressource la plus sûre de l'Opéra, une école délicieuse de danse pour notre jeune noblesse, & un objet d'admiration constante pour cette foule d'étrangers, qui cherchent en vain dans l'état où ils le voyent, le charme qui nous le fait trouver si agréable.

On peut mettre au nombre des *bals* publics ceux que la ville de Paris a donnés dans les occasions éclatantes, pour signaler son zèle & son amour pour nos rois, ou pour célébrer les événements glorieux à la France.

Dans ces circonstances les illuminations, les festins, les feux d'artifices & les *bals* ont été presque toujours la tablature qu'on a suivie. On ne s'en est écarté que lorsque l'hôtel de-ville a été gouverné par quelqu'un de ces hommes rares dont ses fastes s'honorent.

Lorsque les Suisses furent sur le point de venir en France pendant le règne de Henri IV, pour renouveller leur alliance, le prévôt des marchands & les échevins, qui dans cette occasion sont dans l'usage de les recevoir à l'hôtel-de-ville & de les y régaler, trouvèrent sous leur main l'ancienne rubrique, & en conséquence ils délibérèrent un festin & un *bal*.

Mais ils étoient sans fonds, & ils demandèrent à Henri IV pour fournir à cette dépense la permission de mettre un impôt sur les rognures des fontaines. *Cherchez quelque autre moyen*, leur répondit ce bon prince, *qui ne soit point à charge à un peuple, pour bien régaler mes alliés; allez, Messieurs*, continua-t-il, *il n'appartient qu'à Dieu de changer l'eau en vin.*

Feu M. Turgot fit l'équivalent d'un pareil miracle, sans surcharger le peuple & sans importuner le roi. Ce magistrat que la postérité, pour l'honneur de notre siècle, mettra de niveau avec les hommes les plus célèbres du siècle de Louis XIV, sçut bien changer une cour irrégulière en une salle de *bal* la plus magnifique qu'on eût vue encore en Europe, & un édifice gothique, en un palais de Fées. Tout prospère, tout s'embellit, tout devient admirable sous la main vivifiante d'un homme de génie.

BALANCÉ. Le *balancé* est un pas qui se fait en place comme le pirouetté, mais ordinairement en présence, quoiqu'on puisse aussi le faire en tournant. Comme ce n'est que le corps qui tourne, & que cela ne change aucun mouvement, je vais décrire la manière de le faire en présence.

Il est composé de deux demi coupés, dont l'un se fait en avant, & l'autre en arrière; sçavoir: en commençant vous pliez à la première position, & vous portez le pied à la quatrième, en vous élevant dessus la pointe; ensuite de quoi vous posez le talon à terre; & la jambe qui est en l'air s'étant approchée de celle qui est devant, & sur laquelle vous vous êtes élevé, vous pliez sur celle qui a fait ce premier pas, & l'autre étant pliée se porte en

Digitized by Google

arrière à la quatrième position, & vous élevez dessus; ce qui finit ce pas.

Le *balancé* est un pas fort gracieux que l'on place dans toutes sortes d'airs, quoique les deux pas dont il est composé soient relevés également l'un & l'autre; & delà vient qu'il s'accommode à toutes sortes de mesures, parce que ce n'est que l'oreille qui avertit de pousser les mouvements ou de les rallentir. *Voyez* POSITION.

Il est fort usité dans les menuets figurés aussi-bien que dans les menuets ordinaires, de même qu'au passe-pied. On le fait à la place d'un pas de menuet, dont il occupe la même valeur; c'est pourquoi il doit être plus lent, puisque ces deux pas se font dans l'étendue des quatre que le pas de menuet contient. *Voyez* MENUET.

BALLET. Action exprimée par une danse.

La Grèce, si longtemps florissante, vit passer sa splendeur chez les Romains, avec les arts qu'ils lui ravirent. Rome seule dès-lors devint l'objet des regards de la terre.

La plupart des successeurs d'Auguste méritèrent à peine le nom d'hommes. Rome & l'Italie dégénérèrent. La dépravation des mœurs, l'orgueil, l'ambition, la guerre plongèrent tours les états dans la confusion. Les ténèbres de l'ignorance prévalurent sur la foible lumière des arts. Elle s'éteignit. Ils disparurent, & l'Europe entière ne fut plus que le triste séjour d'une foule de peuples quelquefois guerriers & toujours barbares.

Je franchis cette lacune immense, qui, pour l'honneur des hommes, devroit être effacée des annales du monde, & qui n'est aux yeux de la raison qu'une honteuse & longue léthargie de l'esprit humain. Il en fut réveillé par une famille de simples citoyens dignes du trône. L'horison s'éclaircit, une nouvelle aurore parut, un jour pur la suivit, l'Europe fut éclairée.

On pourroit peut-être dire des arts & de la gloire, ce que les poëtes racontent d'Alphée & d'Aréthuse. Ce fleuve amoureux suit sans cesse la Nymphe charmante dont rien ne sçauroit le séparer. Il fuit, se précipite, se perd avec elle dans les entrailles de la terre. La Grèce est pour jamais privée de ses eaux fécondes, il s'est frayé une route nouvelle vers les riches campagnes de la Sicile, qu'Aréthuse vient d'embellir.

Tels sont les arts. Ils s'évanouissent aux yeux des nations que la gloire abandonne. Ils ne paroissent, ils ne revivent que dans les climats plus heureux qu'elle rend florissants.

La voix de Médicis les rappella en Italie, & ils y accoururent. Dès-lors la sculpture, la peinture, la poésie, la musique fleurirent. Les plaisirs de l'esprit succédèrent à une galanterie gothique. Les hommes furent instruits, ils devinrent polis, sociables, humains.

On éleva des théâtres. Les chefs-d'œuvres des Grecs & des Romains qui avoient déja servi de guide aux peintres, aux poëtes, aux sculpteurs, furent les modèles des architectes dans la construction des salles de spectacle. Alors le talent & le génie se réunirent avec la magnificence, pour faire éclater dans un même ensemble l'illusion de la peinture, le charme de la poésie, les graces de la danse.

Suivons l'histoire de cette dernière depuis cette époque jusqu'à nos jours, examinons ses différentes progressions, les formes qu'elle a successivement reçues, ce qu'elle est aujourd'hui, ce qu'elle pourroit & devroit être.

Origine des ballets.

Il n'y eut point de théâtres en Italie avant la fin du quinzième siècle. Le cardinal Camerlingue Riari, neveu du pape Sixte IV, avoit tenté d'inspirer à ce souverain pontife du goût pour les beaux établissemens. mais Sixte reçut avec assez de froideur quelques spectacles ingénieux que Riari lui avoit donnés sur un théâtre mobile dans le château Saint-Ange. Ce pape avoit fait dans sa jeunesse des volumes sur le futur Contingent, il canonisoit Saint-Bonaventure, persécutoit les Vénitiens, faisoit la guerre aux Médicis, & songeoit bien moins à la gloire de son règne qu'à l'établissement de sa famille.

Vers l'année 1480, un nommé Sulpitius, qui nous a laissé de bonnes notes sur Vitruve, fit des efforts pour ranimer le zèle du cardinal Neveu, qui ne lui réussirent pas. Ce prélat s'étoit d'abord refroidi en voyant l'insensibilité de son oncle. Un grand spectacle qu'il venoit de donner au peuple de Rome, où il n'avoit épargné ni soins, ni dépense, & qui avoit encore manqué l'effet qu'il s'en étoit promis, avoit achevé de le décourager.

Ce grand ouvrage cependant, que le zèle d'un cardinal tout-puissant ne put ébaucher dans Rome, étoit sur le point de s'accomplir dans une des moins considérables villes d'Italie, & par les soins d'un simple particulier.

Bergonce de Botta, gentilhomme de Lombardie, signala son goût par une fête éclatante qu'il prépara dans Tortonne, pour Galeas, duc de Milan, & pour Isabelle d'Arragon, sa nouvelle épouse.

Dans un magnifique sallon, entouré d'une galerie où étoient distribués plusieurs joueurs de divers instruments, on avoit dressé une table tout-à-fait vuide. Au moment que le duc & la duchesse parurent, on vit Jason & les Argonautes s'avancer fièrement sur une symphonie guerrière. Ils portoient la fameuse toison d'or, dont ils couvrirent la table, après avoir dansé une entrée noble, qui exprimoit leur admiration à la vue d'une princesse si belle & d'un prince si digne de la posséder.

Cette troupe céda la place à Mercure. Il chanta un récit, dans lequel il racontoit l'adresse dont il venoit de se servir pour ravir à Apollon, qui gardoit les troupeaux d'Admette, un veau gras dont il faisoit hommage aux nouveaux mariés. Pendant qu'il le mit sur la table, trois Quadrilles qui le suivoient exécutèrent une entrée.

Digitized by Google

Diane & ſes Nymphes ſuccédèrent à Mercure. La déeſſe faiſoit ſuivre une eſpéce de brancard doré ſur lequel on voyoit un cerf. C'étoit, diſoit-elle, Actéon qui étoit trop heureux d'avoir ceſſé de vivre, puiſqu'il alloit être offert à une Nymphe auſſi aimable & auſſi ſage qu'Iſabelle.

Dans ce moment une ſymphonie mélodieuſe attira l'attention des convives. Elle annonçoit le chantre de la Thrace. On le vit jouant de ſa lyre & chantant les louanges de la jeune ducheſſe.

Je pleurois, dit-il, ſur le mont Appenin, la mort de la tendre Euridice. J'ai appris l'union de deux amans dignes de vivre l'un pour l'autre, & j'ai ſenti pour la première fois, depuis mon malheur, quelques mouvements de joie. Mes chants ont changé avec les ſentiments de mon cœur. Une foule d'oiſeaux a volé pour m'entendre. Je les offre à la plus belle princeſſe de la terre, puiſque la charmante Euridice n'eſt plus.

Des ſons éclatans interrompirent cette mélodie. Athalante & Théſée conduiſant avec eux une troupe leſte & brillante, repréſentèrent par des danſes vives une chaſſe à grand bruit. Elle fut terminée par la mort du ſanglier de Calydon, qu'ils offrirent au jeune duc, en exécutant des *ballets* de triomphe.

Un ſpectacle magnifique ſuccéda à cette entrée pittoreſque. On vit, d'un côté, Iris ſur un char traîné par des paons, & ſuivie de pluſieurs Nymphes vêtues d'une gaze légère, qui portoient des plats couverts de ces ſuperbes oiſeaux.

La jeune Hébé parut de l'autre portant le nectar qu'elle verſe aux Dieux. Elle étoit accompagnée des bergers d'Arcadie, chargés de toutes ſortes de laitages, de Vertumne & de Pomone, qui ſervirent toutes les eſpéces de fruits.

Dans le même temps l'ombre du délicat Appicius ſortit de terre. Il venoit prélider à ce ſuperbe feſtin les fineſſes qu'il avoit inventées, & qui lui avoient acquis la réputation du plus voluptueux des Romains.

Ce ſpectacle diſparut, & il ſe forma un grand *ballet* compoſé des Dieux de la mer & de tous les fleuves de Lombardie. Ils portoient les poiſſons les plus exquis, & ils les ſervirent en exécutant des danſes de différents caractères.

Ce repas extraordinaire fut ſuivi d'un ſpectacle encore plus ſingulier. Orphée en fit l'ouverture. Il conduiſoit l'hymen & une troupe d'amours: les graces qui les ſuivoient entouroient la foi conjugale, qu'ils préſentèrent à la princeſſe & qui s'offrit à elle pour la ſervir.

Dans ce moment Sémiramis, Helene, Médée & Cléopatre interrompirent le récit de la foi conjugale, en chantant les égaremens de leurs paſſions. Celle-ci indignée qu'on oſât fouiller par des récits auſſi coupables l'union pure des nouveaux époux, ordonna à ces reines criminelles de diſparoître. A ſa voix les amours dont elle étoit accompagnée, fondirent par une danſe vive & rapide ſur elles, les pourſuivirent avec leurs flambeaux allumés, & mirent le feu aux voiles de gaze dont elles étoient coëffées.

Lucrèce, Pénélope, Thomiris, Judith, Porcie & Sulpicie les remplacèrent, en préſentant à la jeune princeſſe les palmes de la pudeur, qu'elles avoient méritées pendant leur vie. Leur danſe noble & modeſte fut adroitement coupée par Bacchus, Silene & les Egipans, qui venoient célébrer une nôce ſi illuſtre; & la fête fut ainſi terminée d'une manière auſſi gaie qu'ingénieuſe.

C'eſt cette repréſentation dramatique peu régulière, mais remplie cependant de galanterie, d'imagination & de variété, qui a donné dans la ſuite l'idée des carouſels, des opéra, & des grands *ballets* à machines.

Le premier de ces ſpectacles eſt étranger à mon ſujet, & je ne parlerai du ſecond qu'autant qu'il ſe trouvera lié avec la danſe qui fait le fond du troiſiéme.

Des différentes eſpéces de ballets.

On peut juger du ſuccès éclatant qu'eut la fête magnifique de Bergonce Botta, & du bruit qu'elle fit en Italie. Il en parut une deſcription qui courut toute l'Europe, & qui en fit l'admiration. *Ottavio Rinnuccini & Giacomo Corſſi* en furent frappés. Leur imagination s'échauffa: ils ſe communiquèrent leurs idées. Le premier étoit poëte, le ſecond étoit muſicien. Ils appellèrent à leurs ſecours *Giacomo Cleri & Giulio Caccini*, tous deux excellens maîtres de muſique, & ils concertèrent enſemble une eſpéce d'opéra des amours d'Appollon & de Daphné, qui fut repréſenté dans la maiſon de Corſe, en préſence du grand duc & de la grande ducheſſe de Toſcane, des cardinaux Monte & Montalte & de toute la nobleſſe de Florence.

Le charme de ce premier eſſai, l'éloge qu'en firent tous les ſpectateurs, l'éclat qu'il fit en Italie, engagèrent bientôt Rinnuccini à compoſer l'Euridice. Ce nouvel ouvrage eut un ſuccès encore plus grand que le premier.

Claude de Monteverte fit alors l'Ariane ſur le modèle des deux autres. Appellé enſuite à Veniſe pour y être maître de muſique de l'égliſe de Saint-Marc, il y fit connoître ſes belles compoſitions. Giovenelli Teoſilo, & tous les autres grands maîtres les imitèrent. L'amour de la muſique ſe répandit ainſi avec une rapidité ſurprenante, & l'opéra fut reçu en Italie avec cette paſſion vive qu'inſpirent aux hommes ſenſibles toutes les nouveautés de goût.

Ce ſpectacle étoit ſans danſe, & on voulut conſerver les graces théâtrales de cet exercice. Ainſi on imagina un ſecond genre qui les unit aux douceurs de la muſique, aux charmes de la poëſie & au merveilleux des machines.

C'eſt alors que parurent ces grands *ballets* qu'on employa, dans les cours les plus galantes, pour célébrer les mariages des rois, les naiſſances des princes & tous les événements heureux qui inté-

Digitized by Google

reſſoient la gloire ou le repos des nations. Ils formèrent ſeuls un ſpectacle d'une dépenſe vraiment royale, & qui fut porté ſouvent dans les deux derniers ſiècles au plus haut point de magnificence & de grandeur.

Par les notions qu'on avoit conſervées de la danſe des anciens, & par les idées que fit naître la belle fête de Bergonce Botta, ce genre de ſpectacle parut ſuſceptible de la plus heureuſe variété.

Il pouvoit être la repréſentation des choſes naturelles ou merveilleuſes, puiſque la danſe en devoit être le fond, & qu'elle peut aiſément peindre les unes & les autres. Il n'exiſtoit rien par conſéquent dans la nature, & l'imagination brillante des poëtes ne pouvoit rien inventer qui ne fût de ſon reſſort. Ainſi, après avoir décidé le genre, on le diviſa en *ballets* hiſtoriques, fabuleux & poétiques.

Les premiers furent la repréſentation des ſujets connus dans l'hiſtoire, comme le ſiège de Troye, les batailles d'Alexandre, la conjuration de Cinna.

Les ſujets de la fable, tels que le jugement de Pâris, les nôces de Pélée, la naiſſance de Venus, furent la matière des ſeconds.

Les poétiques, qui devoient néceſſairement paroître les plus ingénieux, tenoient pour la plupart du fonds des deux autres. On exprima par les uns, des choſes purement naturelles, comme la nuit, les ſaiſons, les âges. Il y en eut qui renfermoient un ſens moral ſous une allégorie délicate. Tels étoient les *ballets* des proverbes, des plaiſirs troublés, de la curioſité. On en fit de pur caprice. De ce nombre étoit le *ballet* des Poſtures & celui de Biceſtre. Quelques autres ne furent que les expreſſions naïves de certains événemens communs, ou de choſes ordinaires qu'on crut ſuſceptibles de plaiſanterie & de gaieté; comme les *ballets* des cris de Paris, des paſſe-temps du carnaval.

La diviſion ordinaire de toutes ces compoſitions étoit en cinq actes. Chaque acte étoit compoſé de trois, ſix, neuf & quelquefois de douze *entrées*.

On appelloit *entrée* un ou pluſieurs *quadrilles* de danſeurs qui, par leurs pas, leurs geſtes, leurs attitudes, repréſentoient la partie de l'action générale dont ils étoient chargés.

On entendoit par quadrille, non-ſeulement quatre, mais ſix, huit & juſqu'à douze danſeurs vêtus uniformément, ou même de caractères différens, qui formoient des troupes particulières, leſquelles ſe ſuccédoient, & faiſoient ainſi ſuccéder le cours de l'action. Il n'eſt point de genre de danſe, de ſorte d'inſtrument, de caractère de ſymphonie qu'on n'ait eu l'adreſſe de faire entrer dans cette grande compoſition.

Les anciens, qu'un goût exercé guidoit toujours dans leurs ſpectacles, avoient eu une attention ſingulière à employer des ſymphonies & des inſtrumens différents à meſure qu'ils introduiſoient dans leurs danſes des caractères nouveaux; ils s'appliquoient avec un ſoin extrême, en ſcène. Sans cette précaution, cette partie auroit été toujours défectueuſe. A leur exemple, dans les *ballets* exécutés dans les cours d'Europe, on enrichit l'orcheſtre de tous les divers inſtruments. Leur variété, leur harmonie, leurs ſons particuliers paroiſſoient ainſi changer la ſcène, & donner à chacun des danſeurs la phyſionomie du perſonnage qu'il devoit repréſenter.

Pour faire naître, entretenir, accroître l'illuſion théâtrale, on eut recours à l'art des machines. Le *ballet* étoit fondé ſur le merveilleux. Les choſes les plus extraordinaires, les prodiges éclatants, les deſcentes des Dieux, le cours des fleuves, le mouvement des flots de la mer, toutes les merveilles de la fable fourniſſoient les ſujets de ces ſpectacles. Pour les rendre vraiſemblables & pour donner un charme nouveau à leur repréſentation, l'art devoit venir au ſecours de la nature; & on trouva, dans les forces mouvantes, dans la peinture, dans la menuiſerie, dans la ſculpture, &c., tous les moyens d'étonner, de ſéduire & d'exciter la curioſité.

On prit ordinairement la nuit pour l'exécution de ces ſpectacles. Il ſemble que ſur ce point, plus heureux que les anciens, les derniers ſiècles & le nôtre aient trouvé le temps qui étoit le plus propre aux actions du théâtre. Le jour des lumières eſt un premier pas vers l'imitation, qui commence à faire naître l'illuſion théâtrale, & quelles reſſources ne peut-il pas fournir à l'art, pour donner de la force, de l'expreſſion, de la vérité à la décoration & au ſurplus de l'enſemble? Cette partie moins négligée rendroit notre opéra le plus ſurprenant ſpectacle de l'Europe. Le jour artificiel bien ménagé eſt capable de produire les plus étonnants effets; mais c'eſt un art, peut-être un de ceux qu'on connoît le moins dans les lieux où il ſeroit le plus néceſſaire.

Telles étoient les belles parties de ces ſpectacles ſuperbes conſacrés à la danſe. Elles furent plus ou moins ſoignées, ſelon le plus ou le moins de goût des compoſiteurs de ces grands ouvrages, ou des ſouverains pour leſquels ils furent préparés.

Des ballets *poétiques.*

L'opéra en Italie s'empara des ſujets de l'hiſtoire & de la fable, & l'on vit de grands *ballets* purement hiſtoriques qui fourniſſoient une carrière plus vaſte à l'imagination des compoſiteurs, & furent beaucoup plus en uſage. On en compoſa de trois ſortes, d'allégoriques, de moraux & de bouffons.

La reine Catherine de Médicis porta ce genre à la cour de France, & ne l'y fit ſervir qu'à une eſpèce de manège domeſtique. Accoutumée à jouir de la docilité des François, elle ne prévoyoit point les diſcordes civiles, & ſon génie n'étoit pas aſſez vaſte pour preſſentir, comme Auguſte, l'utilité des ſpectacles publics. Ses vues reſtèrent reſſerrées dans le cercle étroit de la cour. Toute ſa vie ſe paſſa à diviſer, à brouiller, & par conſéquent à enhardir les courtiſans, qu'il lui étoit aiſé d'aſſervir; à dé-

Digitized by Google

daigner le suffrage de ses peuples, qu'elle auroit pu s'attacher, à distraire, à abrutir, à craindre ses enfans, qu'il ne falloit que bien instruire. Le moment des beaux arts n'étoit point encore arrivé pour nous. La musique même, celui de tous qui a le don de séduire le plus vite, ne put causer alors qu'une impression momentanée & légère, qui fut aisément effacée par le premier objet de distraction.

Jean-Antoine Baif, né à Venise pendant le cours de l'ambassade de Lazare Baif, son père, & de retour en France après sa mort, y fit pour la musique les mêmes tentatives que le cardinal Riari avoit faites à Rome pour les spectacles en général. Baif étoit sans protecteurs, sans fortune, & vraisemblablement sans manège.

On sçait quelle fut la constance qu'il opposa dans sa jeunesse à la plus humiliante pauvreté. La disette des choses les plus nécessaires à la vie ne put le distraire de ses études. Le fils d'un ambassadeur, que François Ier avoit été déterrer comme un homme rare, qui, pendant les loisirs de son emploi, avoit composé des livres estimés, qui, à sa mort, n'avoit rien laissé qu'une bonne renommée : le fils, dis je, d'un pareil ministre, n'avoit à Paris que la moitié d'un mauvais lit de deux pieds, que Ponsard & lui se partageoient successivement. L'un se couchoit quand l'autre se levoit. Ils bravoient ainsi dans le sein des muses les rigueurs du sort & l'injustice de la fortune.

Baif avoit reçu à Venise sous les yeux de son père, les commencements d'une bonne éducation ; il y avoit appris la musique, qu'il avoit depuis cultivée. Il aimoit les arts en philosophe, il auroit voulu les répandre dans sa patrie. Au milieu même de l'adversité il osa en former le projet. Le goût lui tint lieu de crédit & de pouvoir. Il établit chez lui une espèce d'académie de musique, où on exécuta des compositions imitées de celles que Baif avoit entendues à Venise. Ces sortes de concerts firent quelque sensation dans le public. Les gens de la bonne compagnie, qui sont toujours de droit connoisseurs, voulurent en juger par eux-mêmes, & leur jugement fut favorable. La cour où ils se répandirent eut un mouvement de curiosité dont on profita ; elle se laissa entraîner à ces concerts & consentit à les entendre. Henri III même alla chez Baif ; mais les courtisans, le roi, ses mignons ne prirent pas plus d'intérêt à cette nouveauté qu'on n'en prend pour l'ordinaire aux curiosités de la foire. Baif eut du plaisir sans en donner. Il ne jouit point de la douceur dont il étoit digne, de faire passer dans l'ame de ses contemporains un goût utile. Il auroit sallu au cardinal Riari un Léon X ; & à Baif un Louis XIV.

Pour qu'un bel établissement soit goûté, s'achève, se perfectionne, outre l'esprit, les talents & les vues dans le citoyen qui le projette, on a besoin encore d'un coup-d'œil juste, d'un vif amour pour le grand, d'un penchant invincible pour la gloire dans le souverain à qui on le propose.

On peut se passer de toutes ces qualités, qui concourent rarement ensemble, pour mettre en crédit un établissement médiocre. On n'a qu'à substituer à leur place beaucoup de patience, un fonds inépuisable d'intrigue, une ame bien basse, un front d'airain. Les ressources du manège dans les états même les mieux policés, sont bien supérieures pour le succès, aux efforts redoublés de la réflexion & du génie.

Des ballets *allégoriques.*

Nous avons vu que les *ballets* poétiques étoient ou allégoriques, ou moraux, ou bouffons. Ce n'est que par des exemples que je crois pouvoir faire connoître ces trois différentes branches de ce grand genre.

Au mariage de madame Christine de France avec le duc de Savoye, on donna un spectacle de la première espèce. Le gris-de-lin en fut le sujet, parce qu'il étoit la couleur favorite de la princesse, à qui on vouloit plaire.

Au lever de la toile, l'amour parut & déchira son bandeau. Libre alors de la contrainte à laquelle ses yeux avoient été assujettis, il appella la lumière, & l'engagea par les plus tendres chants à se répandre sur les astres, le ciel, l'air, la terre & l'eau, afin qu'en leur donnant mille beautés différentes, par la variété des couleurs, il lui fût aisé de choisir la plus agréable.

Junon entend les vœux de l'amour & les remplir. Iris vole par ses ordres dans les airs ; elle y étale les couleurs les plus vives ; l'amour frappé de ce brillant spectacle, après en avoir joui, se décide pour le gris-de-lin, comme la couleur la plus douce & la plus parfaite. Il veut qu'à l'avenir il soit le symbole de l'amour sans fin. Il ordonne que toutes les campagnes en parent les fleurs, qu'elle brille dans les pierres les plus précieuses, que les oiseaux les plus rares en raniment leurs plumages, qu'elle serve d'ornement aux habits les plus galans des mortels.

Toutes ces choses soutenues par les charmes de la musique & par les graces de la danse, embellies par les plus éclatantes décorations & par un nombre infini de machines surprenantes, formèrent les parties & l'ensemble de ce *ballet* allégorique.

Des ballets *moraux.*

L'anniversaire de la naissance du cardinal de Savoye fut l'occasion d'une fête brillante qui occupa en 1634 la cour de Turin. On y représenta un grand *ballet*, dont le sujet étoit *la verità nemica della apparenza follevata dal tempo* ; ce qui veut dire, *la vérité ennemie des apparences soutenue par le temps.*

Après une ouverture d'un beau caractère, on entendit un grand chœur de chant & de danse, qui étoit composé des faux bruits & des soupçons qui précèdent l'apparence & le mensonge.

Le fond du théâtre s'ouvrit. Sur un grand nuage porté

Digitized by Google

porté par les vents, on vit l'apparence vêtue de couleurs changeantes ; son corps de jupe étoit parsemé de glaces de miroir, elle avoit des ailes avec une grande queue de paon, & paroissoit comme accroupie sur une espèce de nid, d'où sortirent en foule les mensonges pernicieux, les fraudes, les mensonges agréables, les flatteries, les intrigues, les mensonges bouffons, les plaisanteries, les jolis petits contes.

Ces personnages formèrent les premières entrées, après lesquelles le temps parut. Il chassa l'apparence, & fit ouvrir le nuage sur lequel elle s'étoit montrée. On apperçut alors un horloge immense à sable, de laquelle sortirent comme en triomphe les heures & la vérité. Après quelques récits analogues au sujet, elles formèrent les dernières entrées, qui terminèrent ce beau spectacle.

Tels étoient les *ballets* moraux ; ils devoient leur nom à la moralité philosophique, qu'ils représentoient sous une délicate allégorie.

Il est aisé d'appercevoir la vaste carrière que ces représentations fournissoient à la danse, puisqu'elle en étoit l'ame & le fond. Ces spectacles, au surplus, réunissoient toutes les parties qui peuvent faire éclater le goût & la magnificence d'un souverain. Ils exigeoient des recherches fines pour le choix des habits, des idées vives pour l'assortiment des personnages, de l'habileté pour donner aux danses l'expression convenable, du génie pour l'invention générale ; du talent pour la composition des symphonies ; du goût, de l'ordre, de la variété dans les décorations, de l'imagination, de l'adresse dans les machines, & une dépense immense, pour mettre en mouvement une composition si compliquée.

Plusieurs des personnages d'ailleurs étoient remplis ordinairement par les souverains eux mêmes, les dames & les seigneurs les plus aimables de leur cour. Les rois ajoutoient souvent à tout ce qu'on vient de rapporter, des présens pour toutes les personnes distinguées qui y représentoient des rôles avec eux ; & ces présens étoient offerts d'une manière d'autant plus galante, qu'ils paroissoient faire partie de l'action théâtrale. On nommoit *saputa* cette partie du *ballet*. Il y avoit des *ballets* entiers qui portoient ce nom ; c'étoient ceux qui n'avoient pour objet que les présens qu'on vouloit faire.

En France, en Angleterre, en Italie, on a représenté dans des temps différens, un fort grand nombre de ces *ballets* allégoriques & moraux ; mais la cour de Savoye semble l'avoir emporté sur toutes les autres, par le choix, la galanterie & l'arrangement qu'elle a fait éclater dans les siens. Elle avoit au commencement du dernier siècle, le comte Philippe d'Agelie, le génie peut-être le plus fécond qui ait encore existé en inventions théâtrales & galantes. Le grand art des souverains est de sçavoir choisir ; la honte ou la gloire d'un règne dépendent presque toujours d'un homme oublié, ou d'un homme mis à sa place.

Equitation, Escrime & Danse.

Des ballets *bouffons.*

Le premier & peut-être le meilleur ouvrage de ce genre, fut représenté à Venise sur un théâtre public, sous le titre de la *verita raminga* ; ce qui veut dire, la vérité vagabonde, qui n'a ni feu ni lieu. Ce *ballet* est le seul qui ait été donné au public, comme spectacle, ailleurs que dans les cours des souverains. Tous les autres ont été des spectacles gratuits, qui ne servoient qu'aux divertissemens & des rois, des princes.

Le temps en fit l'ouverture par une entrée sans rédit. Elle fut si bien caractérisée, qu'on comprit aisément par ses pas, ses mouvements & ses attitudes, le sujet qu'on avoit projetté de représenter.

Un médecin & un apothicaire qui formèrent la première scène, s'y réjouissoient de ce que les maux du monde faisoient tout leur bien, & de ce que la terre couvroit toujours leurs fautes.

Pendant ce dialogue, mêlé de danse & de chant, une femme maltraitée par des avocats, des procureurs & des plaideurs, paroit couverte de haillons, maigre, harassée, estropiée. Elle s'adresse au médecin & à l'apothicaire pour leur demander quelques secours. Ils l'interrogent. Elle a la mal adresse de dire qu'elle est la vérité, & ils la fuient.

Un cavalier qui survient, touché des cris de cette infortunée, s'offre d'abord à elle pour la défendre. Elle a l'imprudence de se découvrir, & il l'abandonne.

Elle apperçoit alors un vieux capitan qu'elle espère d'émouvoir. Celui ci en lui peignant ses prétendus exploits, lui promet de la secourir. Elle qui connoit la forfanterie du capitan, ne peut s'empêcher d'en rire, & il la fuit, en l'accablant d'injures.

Cette première partie du *ballet* finit par une entrée vive de villageois, qui virent la vérité sans la craindre, sans la fuir & sans s'intéresser à elle. Quelle idée !

Un négociant fit le premier récit de la seconde partie. Il se réjouissoit sans scrupule, de ce que, pour devenir riche, il ne falloit que faire banqueroute deux ou trois fois. Cette scène fut suivie d'une entrée dans laquelle un marchand & un traitant cherchoient à se défaire en faveur l'un de l'autre d'une bonne conscience, qui leur pesoit, qu'ils regardoient tous deux comme un meuble fort incommode, & par malheur comme une marchandise d'un très-mauvais débit.

La vérité se présente à ces deux hommes, qui ne la connurent point. Elle voulut traiter avec eux. A son air de pauvreté ils la méprisèrent.

Alors plusieurs quadrilles de femmes jeunes & belles parurent. La vérité s'approcha d'elles de la manière la plus capable de les intéresser. Elles crurent elles-mêmes être touchées du tableau intéressant qui frappoit leurs yeux. Les symphonies sur lesquelles cette entrée étoit dansée exprimoient des sentimens de tendresse & de pitié, que les attitudes,

Digitized by Google

les pas, les figures rendoient avec action. La vérité saisit ce moment : elle se nomme. Tout-à coup la symphonie & la danse changent de caractère ; peu-à-peu les quadrilles se dissipent ; la vérité reste encore triste, rebutée, abandonnée.

Dans cet instant, la muse du théâtre arrive. Elle voit & reconnoit la vérité ; tout le monde, lui dit-elle, vous fuit, vous hait, vous délaisse. Je vais vous accueillir ; mais soyez docile, & laissez-vous conduire.

A sa voix, accourent alors les différens personnages que cette muse introduit sur la scène. Ils entourent par ses ordres la vérité, la déguisent d'une manière agréable, lui font non-seulement changer d'habits, mais encore de geste, de maintien, de langage. Ce n'est plus une figure triste, fâcheuse, dégoûtante ; c'est un personnage vif, gai, amusant, dont la parure & les discours sont désormais l'ouvrage aimable des graces.

Des bouffons qui survinnent rendent hommage à la vérité, la choisissent pour leur souveraine, & terminent ce spectacle par une entrée générale qui exprime la joie la plus folle.

Les *ballets* de ce genre ont donné l'idée de ces intermèdes qu'on joint en Italie aux grands opéra, & de ces opéra-bouffons qu'on y représente séparément sur des théâtres publics.

On ne compose guère depuis long temps ces ouvrages que sur des sujets bas, communs, & dans le goût de nos farces anciennes ; mais le sortilège d'une musique vive & saillante les rend extrêmement piquans. On oublie malgré soi, pendant la représentation, le mauvais fonds sur lequel ils sont bâtis, pour se livrer sans réserve aux détails agréables, au chant d'expression, aux traits multipliés de naturel & de génie dont les musiciens excellens ont l'art de les embellir.

Des mortalités.

Les vieilles tragédies de nos bons aïeux furent appellées de ce nom ; mais les représentations dont il s'agit ici étoient des actions très-différentes. Une imitation des mœurs, des passions, des actions fut la seule cause de cette dénomination qu'on donna à certains *ballets* plutôt qu'à d'autres.

Il s'en faut bien qu'ils fussent des compositions régulières. Leur singularité seule me détermine à les faire connoître. On en représenta un de cette espèce, pour célébrer le mariage du prince Palatin du Rhin avec la princesse d'Angleterre. En voici la description telle qu'on la trouve dans un auteur contemporain.

Un Orphée jouant de sa lyre entra sur le théâtre suivi d'un chien, d'un mouton, d'un chameau, d'un ours & de plusieurs animaux sauvages, lesquels s'étoient délaissé leur nature farouche & cruelle en l'oyant chanter & jouer de sa lyre. Après vint Mercure, qui pria Orphée de continuer les doux airs de sa musique, l'assurant que non-seulement les bêtes farouches, mais les étoiles du ciel danseroient au son de sa voix.

Orphée, pour contenter Mercure, recommença ses chansons. Aussitôt on vit que les étoiles du ciel commencèrent à se remuer, sauter, danser ; ce que Mercure regardant, & voyant Jupiter dans une nue, il le supplia de vouloir transformer aucunes de ces étoiles en des chevaliers, qui eussent été renommés en amours pour leur constante fidelité envers les dames.

A l'instant, on vit plusieurs chevaliers dans le ciel tous vêtus d'une couleur de flammes, tenant des lances noires, lesquels ravis aussi de la musique d'Orphée, lui en rendirent une infinité de louanges.

Mercure alors supplia Jupiter de transformer aussi les autres étoiles en autant de dames, qui fussent vêtues de la même couleur que leurs chevaliers.

Mercure voyant que Jupiter avoit ouï ses prières, le supplia de permettre que toutes ces ames celestes de chevaliers avec leurs dames descendissent en terre pour danser à ces nôces royales.

Jupiter lui accorda encore cette requête, & les chevaliers & leurs dames descendant des nues sur le théâtre au son de plusieurs instrumens, danserent divers *ballets* ; ce qui fut la fin de cette belle mortalité.

Quel monstre qu'une pareille composition ! comment ne pas regretter les dépenses excessives qu'elle a dû coûter ? Ce n'est pas cependant par le défaut d'imagination qu'elle pêche. Il en falloit, pour la combiner, & il y a de l'esprit & de la galanterie dans la manière dont le dénouement est tourné vers l'objet principal de la fête ; mais quelle barbarie dans le dessein ! quel bisarrerie dans les tableaux ! quelle puérilité dans les moyens ! quel défaut d'agrémens, de graces, de convenance dans tout l'ouvrage.

Sans le goût, même avec du talent, il ne faut rien entreprendre dans les arts. On fait presque tout avec cette partie délicate de l'esprit, & on ne fait rien sans elle. C'est un sentiment vif, prompt & sûr, qui met tout à sa place & qui ne peut rien supporter dans le lieu où il ne doit point être. Il ménage les contrastes, évite les contradictions, écarte les idées basses, dédaigne les petits détails, rejette les moyens frivoles ou gigantesques, n'adopte que les vues fines, les plans nobles, les idées justes.

Le souverain qui sçait bien choisir, pour imaginer, arranger & conduire une fête d'éclat, diminue quelquefois de moitié sa dépense, & double toujours sa gloire.

Des ballets *ambulatoires.*

Ce n'est pas seulement au théâtre que la danse a formé le fond d'un grand spectacle. Des fêtes consacrées par la piété, autorisées par l'usage, & rendues augustes par le motif qui les fait celebrer, l'ont fait employer encore de la manière la plus

Digitized by Google

ſolennelle dans les occaſions particulières.

Les Portugais imaginèrent autrefois, & ont depuis mis ſouvent en pratique des *ballets* ambulatoires, dont l'appareil, la pompe, la magnificence ne le cèdent en rien aux ſpectacles que nous venons de décrire. La première idée leur en eſt venue des Tyrrhéniens; & l'antiquité a donné à ce genre le nom de pompe tyrrhénienne.

La mer, le rivage, les rues, les places publiques ſont les théâtres ſur leſquels on fait voir ſucceſſivement ces repréſentations. Je crois qu'on ne ſera pas fâché d'en trouver ici une deſcription exacte, & je vais, pour cette raiſon, en rapporter deux des plus célèbres.

On donna l'un de ces *ballets* ambulatoires à l'occaſion de la canoniſation du cardinal Charles Borromée, qui, ſous le pontificat de Pie IV, avoit été protecteur du Portugal.

A trois milles du port de Lisbonne, ſur le pont d'un gros vaiſſeau orné de voiles de différentes couleurs, de banderolles, de cordages de ſoie, on avoit élevé un ſuperbe baldaquin d'étoffe d'or, ſous lequel on avoit placé l'image du cardinal protecteur.

On ſuppoſoit qu'il venoit, pour la ſeconde fois, prendre la protection du royaume. Ainſi tous les vaiſſeaux du port magnifiquement appareillés vinrent juſqu'à cet endroit à ſa rencontre, lui rendirent les honneurs de la mer, & toute cette flotte vogua enſuite en bon ordre juſqu'à la rade de Lisbonne, où elle entra au bruit de toute l'artillerie de la ville.

Les châſſes de Saint Vincent & de Saint Antoine de Padoue furent portées en pompe juſqu'au port. On feignoit que ces deux principaux patrons du Portugal alloient en recevoir le protecteur.

Les châſſes de ces deux ſaints portées par les grands de l'état, étoient ſuivies de tous les corps eccléſiaſtiques qui, au moment du débarquement, reçurent l'image de Charles, avec les tranſports de la plus vive joie, & au bruit du canon de la ville & des vaiſſeaux.

L'image fut placée tout de ſuite ſur un riche brancard & entourée, en des poſitions ſubalternes, de toutes les images des autres ſaints particulièrement honorés en Portugal; elles étoient toutes portées ſur des brancards dorés, ornés de feſtons, de banderolles & de beaucoup de pierreries.

La marche alors commence: elle fut compoſée des différents corps religieux, des eccléſiaſtiques, de toute la nobleſſe & d'une foule innombrable de peuple.

Quatre chars d'une grandeur extraordinaire étoient diſtribués entre tous ces différents états. Le premier repréſentoit le palais de la renommée; le ſecond, la ville de Milan; le troiſième, le Portugal, le quatrième, l'Egliſe.

Autour de chacune de ces machines roulantes, des troupes de danſeurs exécutoient au ſon des plus éclatantes ſymphonies, les actions célèbres du ſaint, & ceux qui étoient autour du char de la renommée ſembloient par leurs attitudes aller les apprendre à tous les peuples du monde.

Cette pompe paſſa du port dans la ville ſous pluſieurs arcs de triomphe. Les rues étoient parées des tapiſſeries les plus riches; la terre étoit jonchée de fleurs. Sur des théâtres élevés en pluſieurs quartiers de la ville, on voyoit exécuter des danſes vives ſur des ſymphonies qui exprimoient l'allégreſſe publique; dans tous les détours des rues, une foule d'inſtruments de toutes les eſpèces étoient répandus ſur des échafauds. On étala dans cette fête des richeſſes immenſes. L'image ſeule du nouveau ſaint fut enrichie de plus d'un million de pierreries.

La béatification d'Ignace de Loyola donna lieu au ſecond *ballet* de ce genre, qu'on ſe propoſe de rapporter.

Le 31 janvier 1610, après l'office ſolemnel du matin & du ſoir, ſur les quatre heures après midi, deux cents arquebuſiers ſe rendirent à la porte de Notre-Dame de Loreine, où ils trouvèrent une machine de bois d'une grandeur énorme qui repréſentoit le cheval de Troye.

Ce cheval commença dès lors à ſe mouvoir par des ſecrets reſſorts, tandis qu'autour de ce cheval ſe repréſentoient en *ballets* les principaux événements de la guerre de Troye.

Ces repréſentations durèrent deux bonnes heures, après quoi on arriva à la place Saint Roch, où eſt la maiſon profeſſe des Jéſuites.

Une partie de cette place repréſentoit la ville de Troye avec ſes tours & ſes murailles. Aux approches du cheval, une partie des murailles tomba. Les ſoldats Grecs ſortirent de cette machine, & les Troyens de leur ville, armés & couverts de feux d'artifices avec leſquels ils firent un combat merveilleux.

Le cheval jettoit des feux contre la ville, la ville contre le cheval; & l'un des plus beaux ſpectacles fut la décharge de dix-huit arbres tous chargés de ſemblables feux.

Le lendemain, d'abord après le dîné, parurent ſur mer au quartier de Pampuglia, quatre brigantins richement parés, peints & dorés, avec quantité de banderoles & de grands chœurs de muſique. Quatre ambaſſadeurs, au nom des quatre parties du monde, ayant appris la béatification d'Ignace de Loyola, pour reconnoître les bienfaits que toutes les parties du monde avoient reçus de lui, venoient lui faire hommage & lui offrir des préſens, avec le reſpect des royaumes & des provinces de chacune de ces parties.

Toutes les galères & les vaiſſeaux du port ſaluèrent ces brigantins. Etant arrivés à la place de la marine, les ambaſſadeurs deſcendirent, & montèrent en même temps ſur des chars ſuperbement ornés, & accompagnés de trois cents cavaliers, s'avancèrent vers le collège, précédés de pluſieurs trompettes.

Digitized by Google

Après quoi des peuples de diverses nations, vêtus à la manière de leurs pays, faisoient un *ballet* très-agréable, composant quatre troupes de quadrilles pour les quatre parties du monde.

Les royaumes & les provinces, représentés par autant de génies, marchoient avec ces nations; & les peuples différens, devant les chars des ambassadeurs de l'Europe, de l'Asie, de l'Afrique & de l'Amérique, dont chacun étoit escorté de soixante-dix cavaliers.

La troupe de l'Amérique étoit la première, & entre ses danses elle en avoit une plaisante de jeunes enfans déguisés en singes, en guenons & en perroquets. Devant le char étoient douze nains montés sur des haquenées; le char étoit tiré par un dragon.

La diversité & la richesse des habits ne faisoient pas le moindre ornement du *ballet* & de cette fête, quelques-uns ayant pour plus de deux cents mille écus de pierreries.

Des fêtes de la cour de France, depuis 1560 jusqu'en l'année 1610.

Les tournois & les carrousels, ces fêtes guerrières & magnifiques avoient causé à la cour de France en l'année 1559 un événement trop tragique, pour qu'on pût songer à les y faire servir souvent dans les réjouissances solemnelles. Ainsi les bals, les mascarades, & sur-tout les *ballets*, qui n'entraînoient après eux aucun danger, & que la reine Catherine de Médicis avoit connus à Florence, furent, pendant plus de cinquante ans, la ressource de la galanterie & de la magnificence françoise.

L'aîné des enfans de Henri II ne régna que dix-sept mois. Il en coûta peu de soins à sa mère pour le distraire du gouvernement que son imbécillité le mettoit hors d'état de lui disputer; mais le caractère de Charles IX, prince fougueux qui joignoit à quelque esprit un penchant naturel pour les beaux arts, tint dans un mouvement continuel l'adresse, les ressources, la politique de la reine. Elle imagina fêtes sur fêtes, pour lui faire perdre de vue sans cesse le seul objet dont elle auroit dû toujours l'occuper.

Henri III devoit tout à sa mère, & il n'étoit point naturellement ingrat. Il avoit la pente la plus forte au libertinage, un goût excessif pour le plaisir, l'esprit léger, le cœur gâté, l'ame foible. Catherine profita de cette vertu & de ces vices pour arriver à ses fins. Elle mit en jeu les festins, les bals, les mascarades, les *ballets*, les femmes les plus belles, les courtisans les plus libertins. Elle endormit ainsi ce prince malheureux sur un trône entouré de précipices. Sa vie ne fut qu'un long sommeil embelli quelquefois par des images riantes, & troublé plus souvent par des songes funestes.

Pour remplir l'objet que je me propose ici, je crois devoir choisir parmi le grand nombre de fêtes qui furent imaginées durant ce règne, celles qu'on donna en 1581 pour le mariage du duc de Joyeuse & de Marguerite de Lorraine, belle-sœur du roi. En retraçant l'idée de la galanterie de ce temps, elles font voir que la danse fut un art connu des François avant tous les autres, comme il l'avoit été autrefois des Grecs & des Romains. Je ne fais au reste, que copier d'un historien contemporain les détails que je vais écrire.

Le lundi 18 septembre 1581, le duc de Joyeuse & Marguerite de Lorraine, fille de Nicolas de Vaudemont, & sœur de la reine, furent fiancés en la chambre de la reine, & le dimanche suivant furent mariés à trois heures après midi en la paroisse de Saint-Germain-l'Auxerrois.

» Le roi mena la mariée au moustier suivie de la reine, princesses & dames tant richement vêtues, qu'il n'est mémoire en France d'avoir vu chose si somptueuse. Les habillemens du roi & du marié étoient semblables, tant couverts de broderies, de perles, pierreries, qu'il n'étoit possible de les estimer; car tel accoutrement y avoit qui coûtoit dix mille écus de façon; & toutes fois aux dix-sept festins qui, de rang & de jour à autre, par ordonnance du roi, furent faits depuis les nôces, par les princes & seigneurs parens de la mariée & autres des plus grands de la cour, tours les seigneurs & dames changèrent d'accoutrements, dont la plupart étoient de toile & de drap d'or & d'argent enrichis de broderies & de pierreries en grand nombre & de grand prix.

La dépense y fut si grande, y compris les tournois, mascarades, présens, devises, musique, livrées, que le bruit étoit que le roi n'en seroit pas quitte pour douze cents mille écus. Ce qui revient à près de sept millions de notre monnoie.

Le mardi 18 octobre, le cardinal de Bourbon fit son festin de nôces en l'hôtel de son abbaye Saint-Germain-des-Prés, & fit faire à grands frais, sur la rivière de Seine, un grand & superbe appareil d'un grand bac accommodé en forme de char triomphant, dans lequel le roi, princes, princesses & les maries devoient passer du Louvre aux Près-aux-Clercs, en pompe moult solemnelles, car ce beau char triomphant devoit être tiré par-dessus l'eau par d'autres bateaux déguisés en chevaux marins, tritons, dauphins, baleines & autres monstres marins en nombre de vingt-quatre, en aucuns desquels étoient portés à couvert au ventre desdits monstres, trompettes, clairons cornets, violons, hautbois, & plusieurs musiciens d'excellence, même quelques tireurs de feux artificiels, qui, pendant le trajet, devoient donner maints passe-temps, tant au roi qu'à cinquante mille personnes qui étoient sur le rivage; mais le mystère ne fut pas bien joué, & ne put-on faire marcher les animaux ainsi qu'on l'avoit projeté, de façon que le roi ayant attendu depuis quatre heures du soir jusqu'à sept aux thuilleries, le mouvement & acheminement de ces animaux sans en appercevoir

Digitized by Google

aucun effet; dépité, dit, *qu'il voyoit bien que c'étoient des bêtes qui commandoient à d'autres bêtes*; & étant monté en loche, s'en alla avec les reines & toute la suite, au festin qui fut le plus magnifique de tous; nommément en ce que ledit cardinal fit représenter un jardin artificiel garni de fleurs & de fruits, comme si c'eût été en mai, ou en juillet & août.

Le dimanche 15 octobre, festin de la reine dans le louvre, & après le festin le *ballet* de Circé & de ſes Nymphes.

Le triomphe de Jupiter & de Minerve étoit le ſujet de ce *ballet* comique de la reine. Il fut repréſenté dans la grande ſalle de Bourbon par la reine, les princeſſes, les princes & les plus grands ſeigneurs de la cour; il commença à dix heures du ſoir, & ne finit qu'à trois heures après minuit.

Balthaſar de Beaujoyeux fut l'inventeur du ſujet, & en diſpoſa toute l'ordonnance. Il en communiqua le plan à la reine, qui l'approuva; mais le peu de temps qui reſtoit ne lui permettant point de ſe charger des récits, de la muſique & des décorations, la reine, à ſa prière, commanda à la Chenaye, aumônier du roi, de faire les vers; Beaulieu, muſicien de la reine, eut ordre de compoſer la muſique; & Jacques Patin, peintre du roi, fut chargé des décorations.

Le lundi 16, en la belle & grande lice dreſſée & bâtie au jardin du Louvre, ſe fit un combat de quatorze blancs contre quatorze jaunes à huit heures du ſoir aux flambeaux.

Le mardi 17, autre combat à la pique, à l'eſtoc, au tronçon de la lance, à pied & à cheval; & le jeudi 19, fut fait le *ballet* des chevaux, auquel les chevaux d'Eſpagne, courſiers & autres en combattant s'avançoient, ſe retournoient, contournoient au ſon & à la cadence des trompettes & clairons, y ayant été dreſſés cinq mois auparavant.

Tout cela fut beau & plaiſant; mais la grande excellence qui ſe vit les jours de mardi & jeudi, fut la muſique de voix & d'inſtrumens la plus harmonieuſe & la plus délièe qu'on ait jamais ouïe (*on la devoit au goût & aux ſoins de Baif*); furent auſſi les feux artificiels qui brillèrent avec effroyable épouvantement & contentement de toutes perſonnes, ſans qu'aucun en fût offenſé.

La partie éclatante de cette fête qui a été ſaiſie par l'hiſtorien que j'ai copié, n'eſt pas celle qui méritoit le plus d'éloges. Il y en eut une qui fut très-ſupérieure & qui ne l'a pas frappé.

La reine & les princeſſes qui repréſentoient dans le *ballet* les Nayades & les Néréides, terminèrent ce ſpectacle par des préſens ingénieux qu'elles offrirent aux princes & ſeigneurs qui, ſous la figure de tritons, avoient danſé avec elles. C'étoient des médailles d'or gravées avec aſſez de fineſſe pour le temps. Peut-être ne ſera-t-on pas fâché d'en trouver ici quelques-unes.

Celle que la reine offrit au roi repréſentoit un dauphin qui nageoit ſur les flots; ces mots étoient gravés ſur le revers:

Delphinum ut delphinum rependat.

Ce qui veut dire:

Je vous donne un dauphin & j'en attends un autre.

Madame de Nevers en donna une au duc de Guiſe, ſur laquelle étoit gravé un cheval marin, avec ces mots:

Adverſus ſemper in hoſtem.

Toujours oppoſé à l'ennemi.

Il y avoit ſur celle que M. de Genevois reçut de madame de Guiſe, un Arion avec ces paroles:

Populi ſuperat prudentia fluctus.

Le peuple en vain s'émeut; la prudence l'appaiſe.

Madame d'Aumale en donna une à M. de Chauſſin, ſur laquelle étoit gravée une baleine, avec cette belle maxime:

Cui ſat nil ultrà.

Avoir aſſez, c'eſt avoir tout.

Un phiſités, qui eſt une eſpèce d'orgue ou de baleine, étoit repréſenté ſur la médaille que madame de Joyeuſe offrit au marquis de Pons, ces mots lui ſervoient de deviſe:

Sic famam jungere famâ.

Si vous voulez fixer la renommée, occupez toujours ſes cent voix.

Le duc d'Aumale reçut un triton tenant un trident & voguant ſur les flots irrités. Ces trois mots étoient gravés ſur le revers:

Commovet & ſedat.

Il les trouble & les calme.

Une branche de corail ſortant de l'eau étoit gravée ſur la médaille que madame de l'Archant préſenta au duc de Joyeuſe. Elle avoit ces mots pour deviſe:

Eadem natura remanſit.

Il change en vain; il eſt le même.

Ainſi la cour de France troublée par la mauvaiſe politique de la reine, diviſée par l'intrigue, déchirée par le fanatiſme, ne ceſſoit point cependant d'être enjouée, polie & galante. Trait ſingulier & de caractère, qui ſeroit ſans doute une ſorte de mérite, ſi le goût des plaiſirs, ſous un roi efféminé, n'avoit été pouſſé juſqu'à la licence la plus effrenée; ce qui eſt toujours une tache pour le ſouverain, une flétriſſure pour les courtiſans, & une contagion funeſte pour le peuple. Henri III couroit le bal en habit de fille. Il donna un feſtin entr'autres à ſa mère, où les femmes ſervirent déguiſées en hommes. La reine lui rendit la pareille par un autre où les dames les plus belles firent le même office la gorge découverte & les cheveux épars.

Henri IV avoit été élevé dans un pays où l'on danſe en naiſſant. Il ne fut queſtion, dit le duc de Sulli dans ſes mémoires, pendant tout le temps du ſéjour de ce prince en Béarn, que de réjouiſſances & de galanteries. Le goût de Madame, ſœur du roi, pour ces divertiſſemens, lui étoit d'une reſſource inépuiſable. J'appris auprès de cette princeſſe,

Digitized by Google

continue Sulli, le métier de courtisan, dans lequel j'étois fort neuf. Elle eut la bonté de me mettre de toutes ses parties; & je me souviens qu'elle voulut bien m'apprendre elle-même le pas d'un *ballet*, qui fut exécuté avec beaucoup de magnificence.

Aussi la danse fut-elle un des amusements favoris de Henri IV. Il sembloit trouver dans les charmes de cet exercice, lorsqu'il fut parvenu au trône, le dédommagement d'une partie des travaux qu'il lui avoit coûtés à conquérir. Sulli, le grave Sulli, étoit l'ordonnateur des spectacles qui amusoient ce bon prince; mais il les lui offrir en ministre philosophe, & Henri IV les recevoit en grand roi.

On lui annonça un jour, pendant une de ces fêtes, la prise d'Amiens par l'armée espagnole. Ce coup est du ciel, dit-il, *c'est assez fait le roi de France; il est temps de faire le roi de Navarre*; & se retournant du côté de la belle Gabrielle, qui, comme lui, portoit les habits de la fête, & qui fondoit en larmes, lui dit: ma maîtresse, il faut quitter nos armes, & monter à cheval, pour faire une autre guerre. Le jour même en effet, il rassembla quelques troupes, marcha à Amiens avec elles, & le premier.

Les grands rois donnent toujours leur ton aux cours même des autres rois. On danse dans toute les étais de l'Europe, parce que cet exercice étoit à la mode à la cour de Henri IV. Je trouve dans les mémoires de ce temps, qu'on y exécura plus de quatre-vingt *ballets* depuis 1589 jusqu'en 1610, beaucoup de bals magnifiques, & un très-grand nombre de mascarades fort singulieres.

Ce bon roi avoit une sorte de passion pour ce genre d'amusement. Peut-être est-ce durant son régne, que les François ont le plus dansé, & qu'ils se sont le mieux battus.

On pourroit comparer l'espèce particulière d'hommes qui peuplent la cour des rois, aux différentes parties qui composent ces beaux cabinets de glaces qu'a inventés le luxe moderne. Ces grands trumeaux si semblables les uns aux autres que l'art a divisés & qui les réunit, sont toujours prêts à recevoir & à rendre l'empreinte de la figure qui les frappe. Ils en deviennent la copie, la peignent, la répetent, la multiplient. Ils ne sont rien par eux-mêmes. Ils n'existent que par elle & pour elle.

Henri IV joignoit à un bon esprit une galanterie cavalière & une gaieté franche. Tels parurent les courtisans qui l'entourerent. La mauvaise santé de Louis XIII le rendoit sombre. Sa cour fut triste. On fit en vain des efforts pour la sortir de l'excès de langueur dans laquelle elle étoit plongée. Le mal étoit incurable; parce que le principe subsistoit toujours. Il arriva alors ce qui arrive communément quand on cherche à se défaire d'un défaut habituel sans en attaquer la cause. On le déguise pour un temps; ou, si l'on s'en débarrasse, ce n'est qu'en lui substituant un défaut contraire.

Aussi ne cessa-t-on d'être triste à la cour de Louis XIII que pour y descendre jusqu'à une sorte de joie basse, pire cent fois que la tristesse. Presque tous les grands *ballets* de ce temps qui étoient les seuls amusemens du roi & des courtisans, ne furent que de froides allusions, des compositions triviales, des fonds misérables. La plaisanterie la moins noble & du plus mauvais goût s'empara pour lors sans contradiction du palais de nos rois. On croyoit s'y être bien réjoui, lorsqu'on y avoit exécuté le *ballet* de *maître Galimathias*, *pour le grand bal de la douairière de Billebahault & de son fanfan de Sotteville*.

On applaudissoit au duc de Nemours qui imaginoit de pareils sujets; & les courtisans toujours persuadés que le lieu qu'ils habitent est le seul lieu de la terre où le bon goût réside, regardoient en pitié toutes les nations qui ne partageoient point avec eux des divertissements aussi délicats.

La reine avoit proposé au cardinal de Savoye, qui étoit pour lors chargé en France des négociations de sa cour, de donner au roi une fête de ce genre. La nouvelle s'en répandit, & les courtisans en rirent. *Ils trouvoient du dernier ridicule qu'on s'adressât à de plats montagnards pour divertir une cour aussi polie que l'étoit la cour de France.*

On dit au cardinal de Savoie les propos courans. Il étoit magnifique, & il avoit auprès de lui le comte Philippe d'Agélie, dont j'ai déja parlé. Il accepta avec respect la proposition de la reine, & il donna à Mouceaux un grand *ballet*, sous le titre de *gli habitatori di monti*, ou les montagnards.

Le théâtre représentoit cinq grandes montagnes. On figuroit par cette décoration les monts venteux, les montagnes résonnantes où habitent les échos, les monts ardents, les monts lumineux, & les montagnes ombrageuses.

Le milieu du théâtre représentoit le champ de la gloire, dont tous les habitants de ces cinq montagnes prétendoient s'emparer.

La renommée ridicule, celle qui fait les nouvelles de la canaille, vêtue en vieille, montée sur un âne & portant une trompette de bois, fit l'ouverture du *ballet* par un récit qui en exposa le sujet.

Alors une des montagnes s'ouvrit, & un tourbillon de vents en sortit avec impétuosité. Les quadrilles qui formoient cette entrée étoient vêtues de couleur de chair; tours ceux qui les composoient portoient des moulins, des soufflets qui, agités, rendoient le sifflement des vents.

La Nymphe Echo qui fit le récit de la seconde entrée, amena les habitants des montagnes résonnantes. Ils portoient un tambour à la main, une cloche pour ornement de tête, & leurs habits étoient couverts de grelots de différents tons, qui formoient ensemble une harmonie gaie & bruyante. Elle s'ajustoit à la mesure des airs de l'orchestre, en suivant les mouvements cadancés de la danse.

Les habitants des montagnes lumineuses firent la troisième entrée. Ils étoient vêtus de lanternes de diverses couleurs & conduits par le mensonge. Ce

Digitized by Google

personnage étoit caractérisé *par une jambe de bois* qui le faisoit clocher en marchant, *par un habit* composé de plusieurs masques, & *par une lanterne* sourde qu'il portoit à la main.

La quatrième entrée étoit composée du sommeil, qui conduisoit les habitants des montagnes ombrageuses; les songes agréables, les funestes & les plaisans le suivoient, & ils danserent des pas ingénieux de ces divers caractères.

Dans ce moment, le son des trompettes & des timballes se fit entendre, & une femme modestement parée descendit des Alpes. Elle représentoit la véritable renommée. Neuf cavaliers richement vêtus à la françoise marchoient sur ses pas. Ils chasserent du théâtre les quadrilles précédents qui s'en étoient emparés, & la renommée leur laissa libre, après son récit, le champ de la gloire.

Des vers Italiens qu'elle fit pleuvoir en s'envolant sur l'assemblée, apprenoient que c'étoit à la fortune & à la valeur du roi de France que la gloire étoit due, & que ses ennemis n'en avoient que l'apparence.

Le grand *ballet* qui fut dansé par la troupe leste qui avoit suivi la renommée, exprimoit cette vérité par un pas de joie noble & vive qui termina ce grand spectacle.

C'est par cette galanterie ingénieuse que le cardinal de Savoie se vengea de la fausse opinion que les courtisans de Louis XIII avoient prise d'une nation spirituelle & polie, qui excelloit depuis longtemps dans un genre que les François avoient gâté.

Le cardinal de Richelieu portoit dans tout ce qu'il faisoit l'amour du grand. Il le cherchoit dans les arts, & il l'y auroit trouvé peut-être, s'il n'avoit pas été entouré de talens médiocres, qu'il crut supérieurs, parce qu'ils lui disoient sans cesse qu'il l'étoit lui-même. La basse plaisanterie, les danses ridicules, les pas d'un comique grossier qui occupoient les courtisans dans les fêtes d'éclat, devoient nécessairement lui déplaire; mais c'étoit moins par goût pour le bon, que par antipathie pour le bas. Il lui auroit été impossible de prendre le ton à la mode; mais il ne lui étoit pas aisé d'en donner un meilleur. Il n'aimoit point Corneille, & il estimoit Desmarets; c'est-à-dire, qu'avec les parties précieuses d'un génie supérieur pour le gouvernement qu'il possédoit à un degré éminent, il lui auroit fallu encore, pour pouvoir rendre les arts florissans, cette finesse de discernement, ce sentiment délicat du vrai, qui peuvent seuls apprécier avec une justesse prompte & sûre les talens des artistes.

L'esprit de ce grand homme se refusoit au bas, & dans le même temps il se perdoit dans le phébus. Le goût l'auroit arrêté dans le milieu de ces deux extrémités également vicieuses. On démêle quel étoit son penchant naturel pour le grand, & son peu de justesse dans les choses de pur agrément par le *ballet* qu'il donna au roi dans le palais cardinal le 7 février 1641; il eut pour titre *la prospérité des armes de la France*. On en publia le sujet avec cet avertissement ampoulé. Après avoir reçu tant de victoires du ciel, ce n'est pas assez de l'avoir remercié dans les temples; il faut encore que le ressentiment de nos cœurs éclate par des réjouissances publiques. C'est ainsi que l'on célèbre les grandes fêtes. Une partie du jour s'emploie à louer Dieu, & l'autre aux passe-temps honnêtes. Cet hiver doit être une longue fête après de longs travaux.

Non-seulement le roi & son grand ministre qui ont tant veillé & travaillé pour l'agrandissement de l'état, & tous ces vaillans guerriers qui ont si valeureusement exécuté ses nobles desseins, doivent prendre du repos & des divertissements; mais encore tout le peuple doit se réjouir, qui, après ses inquiétudes dans l'attente des grands succès, ressent un plaisir aussi grand des avantages de son prince, que ceux même qui ont le plus contribué pour son service & pour sa gloire.

L'harmonie fit le récit du premier acte, & l'enfer s'ouvrit. L'orgueil, l'artifice, le meurtre, le desir de régner, la tyrannie & le désordre formèrent la première entrée, & Pluton, suivi de quatre démons, fit la seconde. La troisième fut composée de Proserpine & des trois parques. On vit paroître alors les furies armées de leurs serpens, dans le même temps qu'un aigle descendoit des nues, & que deux énormes lions sortoient d'une horrible caverne.

Les furies approchent, touchent l'aigle & les lions, leur inspirent les fureurs dont elles sont animées; l'enfer se referme & la terre reparoît.

Mars & Bellone, la Renommée & la Victoire danserent la cinquième & la sixième entrée. L'Hercule françois qui parut dans ce moment au milieu de ces quatre personnages, dansa la septième. Il fit disparoître l'aigle en le touchant d'une flèche, & il abattit les lions de deux coups de massue. Le *ballet* devint alors général, & ce pas termina le premier acte.

Le théâtre au second représentoit les Alpes couvertes de neiges, & l'Italie sur une de ces montagnes fit le récit. Après qu'elle se fut retirée, les Alpes s'ouvrirent. On vit dans l'éloignement la ville de Casal, les retranchemens des Espagnols & le camp des François.

Quatre fleuves d'Italie qui appelloient ces derniers danserent la première entrée. Quatre François qui couroient à leur secours firent la seconde. Quatre Espagnols, après avoir dansé la troisième, se retirèrent dans leurs retranchemens, où les François les attaquent & les forcent. La fortune les suit, portant les armes de la France, & fait la quatrième entrée.

Aussitôt, & sans autre à-propos, le théâtre change & représente Arras. On voit les Flamands avec des pots de bierre, qui viennent recevoir les François, & ceux-ci entrent dans la ville, malgré les efforts des Espagnols. Alors Pallas, déesse de

Digitized by Google

la prudence, paroit avec sa suite ordinaire. Elle vient retirer quelques François du parti d'Espagne, & son entrée finit le second acte.

Le théâtre représente la mer environnée de rochers, & le récit de trois sirennes commence le troisième acte. Il est composé de plusieurs entrées de néréides & de tritons, après lesquelles l'Amérique paroit suivie de ses peuples. Elle présente ses trésors à l'Espagne, portée sur de riches gallions qui couvrent la mer. Dans ce moment les gallions françois se montrent. Ils voguent à pleines voiles contre ceux d'Espagne, les attaquent, les combattent & les brûlent. Le général françois victorieux débarque avec ses troupes & les Maures qu'il a fait esclaves; & le troisième acte finit par cette entrée de triomphe.

Le ciel s'ouvre au commencement de l'acte quatrième. Vénus, l'amour & les graces qui en descendent font le récit. Mercure, Apollon, Bacchus & Momus accompagnés de leur cortège ordinaire, dansent les premières entrées. L'aigle alors & les lions du premier acte reparoissent. Hercule sort du fond du théâtre pour les combattre; mais Jupiter descend des cieux. Il touche l'aigle & les lions, pour leur ôter la fureur que les Euménides leur avoient inspirée; il remet la massue sur l'épaule d'Hercule, comme pour le prier de se contenter de ses exploits, & il danse ensuite la dernière entrée avec toutes les divinités du ciel qui l'accompagnoient.

La terre ornée de fleurs & de verdure formoit la décoration du cinquième acte. La concorde sur une machine élégante & riche, entourée de fleurs & de fruits, parut dans les airs & fit le récit.

L'abondance, les jeux, les plaisirs, la bonne chère composoient la première entrée. Les réjouissances populaires firent la seconde par des danses ridicules & des sauts périlleux. Cardelin, baladin fameux, y dansa sur la corde que des nuages cachoient aux yeux des spectateurs. Son entrée fut suivie de celles qu'exécutèrent les adresses différentes du corps personnifiées, qui firent leurs exercices sur des Rhinoceros.

Plusieurs admirateurs des conquêtes du roi dansèrent la dernière entrée avec la gloire qui s'envola & se perdit dans les airs. C'est par ce vol que fut terminé ce bisarre spectacle.

Quand je considère (dit un auteur qui avoit approfondi cette matière), que le sujet de ce *ballet* est la *prospérité des armes de la France*, je cherche ce sujet dans les entrées des Tritons, des Néréides, des Muses, d'Apollon, de Mercure, de Jupiter, de Cardelin, des Rhinoceros, &c.

Cette composition rassemble en effet tout le désordre d'une imagination aussi grande que déréglée, des idées nobles noyées dans un fatras d'objets puériles & sans rapport, un desir excessif d'attirer l'admiration, des recherches déplacées, de l'érudition sans graces, de la poésie inutile, beaucoup de magnificence perdue, & pas la moindre étincelle de goût.

On fit servir à ce spectacle les débris des décorations, des habits, des machines qu'on avoit employés l'année précédente à la représentation de la tragédie de Mirame; ouvrage si peu fait pour réussir, que tout le pouvoir du premier ministre ne fut pas assez grand pour l'empêcher de tomber; mais qui, à le considérer philosophiquement, fut cependant le premier fondement de notre théâtre.

Les soins du ministère, ses dépenses, la construction d'une salle nouvelle dans Paris, firent comprendre à la cour & à la ville que les spectacles publics, vus jusqu'alors avec assez d'indifférence, méritoient sans doute quelque considération; puisqu'ils occupoient la prévoyance, les soins, les sollicitudes d'un ministre que, malgré toute leur haine, ils étoient forcés d'admirer.

C'est faire beaucoup en France pour un art, que de lui donner aux yeux de la multitude un air d'importance, & telle est la supériorité des hommes vraiment grands que leurs défauts même ont presque toujours des côtés utiles.

L'Italie étoit déjà florissante: les cours de Savoie & de Florence avoient montré dans mille occasions leur magnificence & leur galanterie; Naples & Venise jouissoient des théâtres publics de musique & de danse; l'Espagne étoit en possession de la comédie; la tragédie que Pierre Corneille n'avoit trouvée en France qu'à son berceau, s'élevoit rapidement dans ses mains jusqu'au sublime; notre cour cependant, au milieu de ses triomphes & sous le ministère d'un homme vraiment grand, dont une économie bourgeoise ne borna jamais les dépenses, demeuroit plongée dans la barbarie du mauvais goût. Avec le quart des frais immenses qu'on y employa pendant le règne de Louis XIII pour une multitude presque innombrable de spectacles dont elle ne fut pas plus égayée, & qui ne jettèrent aucune sorte de lustre sur la nation, on auroit pu la rendre l'admiration de l'Europe. Il ne falloit que s'y servir des hommes que le génie & l'art mettoient en état d'imaginer & de conduire ces fêtes continuelles, qu'on avoit véritablement envie de rendre éclatantes.

La France sera toujours un terroir fertile en talens, lorsqu'on sçaura je ne dis pas les cultiver; il suffit de ne pas les y étouffer dès leur naissance. L'honneur, qu'on me passe le terme, y est l'idole de la nation; & c'est l'honneur qui fut toujours l'esprit vivifiant des talents en tout genre.

Entre plusieurs personnages médiocres qui entouroient le cardinal de Richelieu, il s'étoit pris de quelque amitié pour Durand, homme maintenant tout-à-fait inconnu, & que je n'arrache aujourd'hui à son obscurité, que pour faire connoître combien les préférences ou les dédains des gens en place, qui donnent toujours le ton de leur temps, influent peu cependant sur l'avenir des artistes.

Ce Durand, courtisan sans talents d'un très-grand

grand miniſtre ſans goût, avoit imaginé & conduit le plus grand nombre des fêtes de la cour de Louis XIII. Les François qui avoient du génie, trouvèrent l'accès difficile & la place priſe; ils ſe répandirent dans les pays étrangers, & ils y firent éclater l'imagination, la galanterie, & le goût qu'on ne leur avoit pas permis de déployer dans le ſein de leur patrie.

La gloire qu'ils y acquirent réjaillit cependant ſur elle; & il eſt flatteur encore pour nous aujourd'hui, que les fêtes les plus magnifiques & les plus galantes qu'on ait jamais données à la cour d'Angleterre, aient été l'ouvrage des François.

Le mariage de Frédéric, cinquième comte Palatin du Rhin, avec la princeſſe d'Angleterre, en fut l'occaſion & l'objet. Elles commencèrent le premier jour par des feux d'artifices en action ſur la Tamiſe. Idée noble, ingénieuſe & nouvelle, qu'on a trop négligée après l'avoir trouvée, & qu'on auroit dû employer toujours à la place de ces deſſins ſans imagination & ſans art, qui ne produiſent que quelques étincelles, de la fumée & du bruit.

Ces feux furent ſuivis d'un feſtin ſuperbe, dont tous les Dieux de la fable apportèrent les ſervices, en danſant des *ballets* formés de leurs divers caractères. Un bal éclairé avec beaucoup de goût, dans des ſalles préparées avec une grande magnificence, termina cette première nuit.

La ſeconde commença par une maſcarade aux flambeaux, compoſée de pluſieurs troupes de maſques à cheval. Elles précédoient deux grands chariots éclairés par un nombre immenſe de lumières cachées avec art aux yeux du peuple, & qui portoient toutes ſur pluſieurs groupes de perſonnages qui y étoient placés en différentes poſitions. Dans des coins dérobés à la vue par des toiles peintes en nuages, on avoit rangé une foule de joueurs d'inſtrumens. On jouiſſoit ainſi de l'effet ſans en appercevoir la cauſe, & l'harmonie alors a les charmes de l'enchantement.

Les perſonnages qu'on voyoit ſur ces chariots étoient ceux qui alloient repréſenter un *ballet* devant le roi, & dont on formoit par cet arrangement un premier ſpectacle pour le peuple, dont la foule ne ſçauroit à la vérité être admiſe dans le palais; mais qui, dans ces occaſions, doit toujours être comptée pour beaucoup plus qu'on ne penſe.

Toute cette pompe, après avoir traverſé la ville de Londres, arriva en bon ordre, & le *ballet* commença. Le ſujet étoit *le temple de l'honneur, dont la juſtice étoit établie ſolennellement la prêtreſſe.*

Le ſuperbe conquérant de l'Inde, le Dieu des richeſſes, l'ambition, le caprice cherchèrent en vain à s'introduire dans ce temple. L'honneur n'y laiſſa pénétrer que l'amour & la beauté, pour chanter l'hymne nuptial des deux nouveaux époux.

Rien n'eſt plus ingénieux que cette compoſition, qui reſpiroit par-tout la ſimplicité & la galanterie.

Deux jours après, trois cents gentilshommes repréſentant toutes les nations du monde & diviſés par troupes, parurent ſur la Tamiſe dans des bateaux ornés avec autant de richeſſe que d'art. Ils étoient précédés & ſuivis d'un nombre infini d'inſtruments qui jouoient ſans ceſſe des fanfares, en ſe répondant les uns les autres. Après s'être montrés ainſi à une multitude innombrable, ils arrivèrent au palais du roi, où ils danſèrent un grand *ballet* allégorique.

La religion réuniſſant la Grande Bretagne au reſte de la terre, étoit le ſujet de ce ſpectacle.

Le théâtre repréſentoit le globe du monde. La vérité, ſous le nom d'Alithie, étoit tranquillement couchée à un des côtés du théâtre. Après l'ouverture, les muſes expoſèrent le ſujet.

Altas parut avec elles. Il dit, qu'ayant appris d'Archimède que ſi on trouvoit un point ferme, il ſeroit aiſé d'enlever toute la maſſe du monde, il étoit venu en Angleterre, qui étoit ce point ſi difficile à trouver, & qu'il ſe déchargeoit déformais du poids qui l'avoit accablé, ſur *Alithie*, compagne inſéparable du plus ſage & du plus éclairé des rois.

Après ce récit, le vieillard, accompagné des trois muſes, *Uranie*, *Terpſicore* & *Clio*, s'approcha du globe, & il s'ouvrit.

L'Europe, vêtue en reine, en ſortit la première, ſuivie de ſes filles, la France, l'Eſpagne, l'Italie, l'Allemagne & la Grèce. L'Océan & la Méditerranée l'accompagnoient, & ils avoient à leur ſuite la Loire, le Guadalquivir, le Rhin, le Tibre & l'Achéloüs.

Chacune des filles de l'Europe avoit trois pages caractériſés par les habits de leurs provinces. La France menoit avec elle un Baſque, un bas Breton, un Arragonois & un Catalan; l'Allemagne, un Hongrois, un Bohémien & un Danois; l'Italie, un Napolitain, un Vénitien & un Bergamaſque; la Grèce, un Turc, un Albanois & un Bulgare.

Cette ſuite nombreuſe danſa un avant *ballet*; & des princes de toutes les nations qui ſortirent du globe avec un cortège brillant, vinrent danſer ſucceſſivement des entrées de pluſieurs caractères, avec les perſonnages qui étoient déjà ſur la ſcène.

Altas fit enſuite ſortir dans le même ordre les autres parties de la terre, ce qui forma une diviſion ſimple & naturelle du *ballet*, dont chacun des actes fut terminé par les hommages que toutes ces nations rendirent à la jeune princeſſe d'Angleterre, & par des préſens magnifiques qu'elles lui firent.

Qu'on compare cette fête remplie d'eſprit & de variété, avec l'aſſemblage groſſier des parties iſolées & ſans choix du *ballet des proſpérités des armes de la France*, & on aura une idée juſte des effets divers que peut produire dans les beaux arts, le diſcernement ou le mauvais goût des gens en place.

La minorité de Louis XIV fut en France l'aurore du goût & des beaux arts. Soit que l'eſprit ſe fût développé par la continuité des ſpectacles publics, qui ſont toujours l'école la plus inſtructive

Digitized by Google

de la multitude, soit qu'à force de donner des fêtes à la cour, l'imagination s'y fût peu-à-peu échauffée, soit enfin que le cardinal Mazarin, malgré les tracasseries qu'il eut à soutenir & à détruire, y eût porté ce sentiment vif des choses aimables qui est si naturel à sa nation; il est certain que les spectacles, les amusements, les plaisirs pendant son ministère, n'eurent plus ni la grossièreté, ni l'enflure, qui furent le caractère de toutes les fêtes d'éclat du règne précédent.

Le cardinal Mazarin avoit de la gaieté dans l'esprit, du goût pour le plaisir, & dans l'imagination moins de faste que de galanterie. On trouve les traces de ces trois qualités distinctives dans tous les bals & les grands *ballets* qui furent faits sous ses yeux.

Benserade fut chargé de l'invention, de la conduite & de l'exécution de presque tous ces amusements.

Celui de Cassandre exécuté au palais cardinal le 26 février 1651, qui étoit de sa composition, fut le premier dans lequel on vit danser Louis XIV. Il avoit treize ans. Il continua de s'occuper de cet exercice jusqu'en 1669. Il l'abandonna alors pour toujours, frappé de ces beaux vers de *Britannicus*

Pour toute ambition, pour vertu singulière,
Il excelle à conduire un char dans la carrière,
A disputer des prix indignes de ses mains,
A se donner lui-même en spectacle aux Romains,
A venir prodiguer sa voix sur un théâtre, &c.

Je ne m'étendrai point sur les fêtes trop connues de ce règne éclatant. On sçait dans les royaumes voisins, comme en France, qu'il est l'époque de la grandeur de cet état, de la gloire des arts & de la splendeur de l'Europe.

Je me borne à rapporter une circonstance qui est de mon sujet, & qui peut servir à la consolation, à l'encouragement, & à l'instruction des gens de lettres & des artistes. J'ai dit que Benserade étoit chargé de la composition des grands *ballets* de la cour. Il avoit de la fertilité, la méchanique du vers facile, des graces, de la finesse, un tour galant dans l'esprit. Peut-être manquoit-il d'élévation; mais il avoit de la justesse, & s'il avoit eu plus de temps à lui pour les compositions fréquentes qu'on lui demandoit, il y auroit mis sans doute plus de correction.

Ce poëte devint bientôt célèbre dans ce genre; mais le P.... de P***, homme fort aimable, & fait en tout pour la bonne compagnie, qui en ce temps-là étoit toujours excellente, balança sa réputation, & sans le vouloir peut être, fut sur le point de la lui ravir. Le P.... de P*** avoit réellement de l'esprit, des connoissances & du goût autant qu'il en faut pour sentir les beautés d'une composition théâtrale, pour éclairer un auteur, pour décider même de son degré de talent; mais bien moins que n'en exige l'invention, la charpente, l'assemblage en un mot d'un grand ouvrage. Il s'étoit trouvé à portée de voir Benserade, d'examiner ses plans, & quelquefois de faire de petits vers pour les gens de qualité qui devoient en remplir les personnages.

Il n'en fallut pas davantage pour lui donner à la cour une considération qu'il méritoit sans doute d'ailleurs, & qui auroit dû être indifférente à Benserade, si elle ne s'étoit pas établie sur les débris de la sienne.

L'auteur est discuté publiquement & à la rigueur. L'homme du monde qui travaille, dit-on, pour son plaisir, est toujours jugé à huis clos & par des juges de faveur. On attend tout du premier; on n'exige presque rien du second. Les ouvrages de l'un sont comme une statue toute nue exposée, au sortir des mains de l'artiste, aux regards critiques de la multitude des connoisseurs & de ses rivaux. Les gentillesses de l'autre ressemblent à ces femmes plus adroites que belles, qui ne se laissent voir que furtivement, & dans des réduits peu éclairés. Tels étoient les avantages des jolis vers du P.... de P***, sur les travaux de longue haleine de Benserade. Quelques quatrains assez ingénieux avoient plus fait pour le poëte de société, que vingt *ballets* représentés avec succès n'avoient pu faire pour le poëte en titre d'office.

Ce n'étoit pas tout. A mesure que l'idée qu'on se formoit du P.... de P*** croissoit dans les esprits trop prévenus pour lui, on se dégoûtoit de Benserade, dans les ouvrages duquel on croyoit voir toujours les mêmes choses. On aspiroit au plaisir *d'être dédommagé par un homme neuf, des rapsodies d'un auteur usé*. Ce discours passoit de bouche en bouche. Il devint bientôt une rumeur, un cri général; le P... de P*** en fut flatté, & s'y laissa prendre. Il composa le *ballet* des amours déguisés: on fit les plus riches préparatifs pour son exécution; le roi voulut y danser; les dames les plus qualifiées, les seigneurs les plus distingués y briguèrent des entrées. On regardoit le succès comme infaillible, le P.... de P*** comme la ressource unique, & Benserade comme un homme médiocre, sans goût, sans imagination, & presque sans talent. C'est dans ces dispositions de toute la cour, que l'ouvrage fut représenté le 13 *février* 1664; & il tomba de la manière la plus complette.

Benserade triompha; & la chûte de son rival lui auroit rendu toute sa gloire, s'il n'avoit avili son triomphe par un premier mouvement impardonnable. Il fit de méchans vers contre le P.... de P***, qui à son tour commença de mériter sa chûte, en répondant à l'injure de Benserade par une autre.

Les poëtes, les gens de lettres, les artistes ne seront-ils jamais persuadés, par les exemples éclatants qui frappent leurs yeux, par l'expérience de tous les siècles, par la voix intérieure qui crie sans cesse dans le fond de leur cœur, que l'envie, la

Digitized by Google

malignité, les fureurs de la jalousie dégradent, aviliſſent, déshonorent ?

La carrière des arts eſt celle de la gloire. Il eſt impoſſible qu'on puiſſe y courir ſans obſtacles, ſans embarras, ſans rivaux, il eſt des moments de dégoût, des occaſions d'impatience, des préférences piquantes, des coups inattendus, des revers douloureux, des injuſtices outrageantes. L'ame s'affecte, l'eſprit s'aigrit, la bile s'allume, le trait échappe, & il nous perd.

Du flegme, une étude profonde, beaucoup de patience, un grand fond de fermeté, la certitude que les hommes ne ſont pas toujours injuſtes, le ſecours du temps, & ſur-tout des efforts redoublés pour mieux faire; voilà les moyens légitimes qu'on doit ſe ménager pour les circonſtances malheureuſes, les ſeules armes avec leſquelles il faut combattre ſes ennemis, les grandes reſſources qu'il eſt glorieux d'employer en faveur de la bonne cauſe.

Les flots de la multitude emportent bien loin de vous un rival qui vous eſt inférieur. Dans ces moments d'ivreſſe & de délire, que peuvent vos murmures, vos cris, vos mouvements? Oppoſez une tête froide à l'orage, & laiſſez couler le torrent; ſi la ſource dont il part n'eſt ni pure ni féconde; vous le verrez baiſſer, ſe deſſécher, diſparoître, & ne laiſſer après lui qu'une vaſe infectée.

Une cabale puiſſante ſuſcite contre vous une foule de juges injuſtes; vous connoiſſez l'auteur de votre diſgrace. La colère vous le peint avec des traits qui, rendus au grand jour, peuvent le couvrir d'un ridicule éternel. Cette cruelle idée vous rit & rien ne vous arrête. Votre plume ſe trempe dans le fiel. Vous eſpérez tracer ſa honte & immortaliſer votre vengeance. Quelle erreur! le blanc, contre lequel vous tirez à bout portant, eſt appuyé ſur une colonne de marbre. La balle le perce ſans doute; mais la colonne la repouſſe contre vous: vous tombez l'un & l'autre frappés du même coup, & vous reſtez à terre pour y être foulés aux pieds de la multitude, dont vous auriez tôt ou tard fixé l'admiration, & qui vous mépriſe.

Hommes privilégiés par la nature, aimez-vous mutuellement; eſtimez-vous, encouragez-vous; donnez le ton au public, qui ne demande pas mieux que de le prendre. Son penchant le porte à vous careſſer, à vous chérir, à vous eſtimer. S'il ſe refroidit quelquefois, s'il vous humilie, s'il vous dédaigne, c'eſt preſque toujours votre faute, & rarement la ſienne. Regardez-vous comme les enfans d'une même famille, & concourez de tous vos efforts à ſa ſplendeur. Soyez rivaux ſans jalouſie; diſputez le prix ſans aigreur; courez au même but avec amitié. Si vous voulez vivre heureux, ſi vous aſpirez à l'eſtime publique, ſi l'honneur de votre nom vous intéreſſe, employez le préſent à mériter les ſuffrages de l'avenir. Aimez la gloire, & ne haïſſez que l'envie; mais ne la craignez pas. Les mouches cantarides ne s'attachent qu'au meilleur bled, & aux roſes les plus fraîches .... Je n'ai rien fait encore qui ſoit digne d'eſtime, diſoit Thémiſtocle dans ſa jeuneſſe; tout le monde m'accueille, & perſonne ne me porte envie.

Vices du grand ballet.

Le grand *ballet* eſt un ſpectacle de danſe. Les vers qui expoſent le ſujet, les machines qui l'embelliſſent, les décorations qui établiſſent le lieu où il s'exécute, n'en ſont que des parties acceſſoires. La danſe eſt l'objet principal.

Or la danſe théâtrale, ainſi que la poéſie dramatique, doit toujours peindre, retracer, être elle-même une action. Tout ce qui ſe paſſe au théâtre eſt ſujet à cette loi immuable. Tout ce qui s'en écarte eſt froid, monotone, languiſſant.

Il n'eſt donc pas poſſible de faire du grand *ballet* un ſpectacle ſuſceptible de l'*intérêt* théâtral, parce que cet intérêt ne peut ſe trouver que dans la repréſentation d'une action ſuivie.

Chaque œuvre dramatique a le ſien. Le ſpectateur eſt attaché, ou par le cœur, ou par l'eſprit à la ſuite ſucceſſive de l'événement qui ſe paſſe ſous ſes yeux. C'eſt cet attachement que l'art du théâtre inſpire; c'eſt cette attention ſuivie & involontaire qu'il fait naître qu'on a nommé *intérêt*, & il a autant de caractères plus ou moins vifs, qu'il y a de genres d'action propres au théâtre.

Dans le grand *ballet*, il y a beaucoup de mouvement & point d'action. La danſe peut bien y peindre par les habits, par des pas, par des attitudes, des caractères nationaux, quelques perſonnages de la fable ou de l'hiſtoire; mais la peinture reſſemble alors à la peinture ordinaire, qui ne peut rendre qu'un ſeul moment, & le théâtre par ſa nature eſt fait pour repréſenter une ſuite de momens, de l'enſemble deſquels il réſulte un tableau vivant & ſucceſſif qui reſſemble à la vie humaine.

Il étoit aiſé de combiner les différentes entrées du grand *ballet* de manière qu'elles concouruſſent toutes à l'objet principal qu'on s'y propoſoit, & d'y procurer aux danſeurs des occaſions d'y développer les graces de la danſe ſimple; mais la danſe compoſée, celle qui exprime les paſſions, & par conſéquent la ſeule digne du théâtre, ne pouvoit y entrer qu'en paſſant. Les Furies, dans une entrée particulière, par exemple, pouvoient ſans doute par des pas rapides, par des ſauts précipités, par des tourbillons violens, peindre la rage qui les agite; mais ce n'étoit qu'un trait général, un coup de pinceau épiſodique. Il en réſultoit qu'on avoit vu les Furies, & rien de plus.

Dans une action, au contraire, où la vengeance & les Euménides voudroient inſpirer les tranſports qu'elles reſſentent à un perſonnage principal, tout l'art de la danſe employé à peindre par gradation & d'une manière ſucceſſive, l'intention de ces barbares divinités, les combats de l'acteur, les efforts des furies, les coups redoublés de pinceau, toutes les circonſtances animées, en un mot, d'une

Digitized by Google

pareille action ; demeureroient gravées dans l'esprit du spectateur, échaufferoient son ame par degrés, & lui feroient goûter tout le plaisir que produit au théâtre le charme de l'imitation.

Le grand *ballet* qui coûtoit des frais immenses, ne procuroit donc à la danse rien de plus que les bals masqués. Il falloit qu'on sçût, pour y réussir, déployer ses bras avec grace, conserver l'équilibre dans ses positions, former ses pas avec légéreté, développer les ressorts du corps en mesure ; & toutes ces choses, suffisantes pour le grand *ballet* & pour la danse simple, ne sont que l'alphabet de la danse théâtrale.

Etablissement de l'Opéra François.

L'opéra françois est une composition dramatique qui, pour la forme, ressemble en partie aux spectacles des anciens, & qui, pour le fond, a un caractère particulier qui la rend une production de l'esprit & du goût tout-à-fait nouvelle.

Quinault en est l'inventeur ; car Perrin, auteur des premiers ouvrages françois en musique représentés à Paris, n'effleura pas même le genre que Quinault imagina peu de temps après.

Les Italiens eurent pour guide dans l'établissement de leur opéra, la fête de Bergonce de Botta, & les belles compositions des anciens poëtes tragiques. La forme qu'ils ont adoptée tient beaucoup de la tragédie grecque, en a presque tours les défauts, & n'en a que rarement les beautés.

Quinault a bâti un édifice à part. Les Grecs & les Latins l'ont aidé dans les idées primitives de son dessein ; mais l'arrangement, la combinaison, l'ensemble sont à lui seul. Ils forment une composition fort supérieure à celle des Italiens & des Latins, & qui n'est point inférieure à celle même des Grecs.

Ces propositions sont nouvelles. Pour les établir, il faut de grandes preuves. Je crois pouvoir les fournir à ceux qui voudront les lire sans prévention. Remontons aux sources, & supposons pour un moment que nous n'avons jamais ouï parler des spectacles de France, d'Italie, de Rome & d'Athènes. Dépouillons toute prédilection pour l'une ou pour l'autre musique, question tout-à-fait étrangère à celle dont il s'agit. Laissons à part la vénération, que nous puisons dans la poussière des collèges, pour les ouvrages de l'antiquité. Oublions la chaleur avec laquelle les Italiens parlent de leur opéra, & le ton de dédain dont les critiques du dernier siècle ont écrit en France des ouvrages lyriques de Quinault. Examinons, en un mot, philosophiquement, ce que les anciens ont fait, ce que les Italiens exécutent, & ce que le plan qu'a tracé Quinault nous fait voir qu'il a voulu faire. Je pense qu'il réfultera de cet examen une démonstration en faveur des propositions que j'ai avancées.

Mon sujet m'entraine indispensablement dans cette discussion. La danse se trouve si intimement unie au plan général de Quinault, elle est une portion si essentielle de l'opéra françois, que je ne puis me flatter de la faire connoître qu'autant que la composition dont elle fait partie, sera bien connue.

Les Grecs ont imaginé une représentation vivante des différentes passions des hommes ; ce trait de génie est sublime.

Ils ont exposé sur un théâtre des héros dont la vie merveilleuse étoit connue ; ils les ont peints en action, dans des situations qui naissoient de leur caractère ou de leur histoire, & toutes propres à faire éclater les grands mouvements de l'ame. Par cet artifice la poésie & la musique, unies pour former une expression complette, ont fait passer mille fois dans les cœurs des Grecs la pitié, l'admiration, la terreur. Une pareille invention est un des plus admirables efforts de l'esprit humain.

Le chant ajoutoit & devoit ajouter de la force, un charme nouveau, un pathétique plus touchant à un style simple & noble, à un plan tans embarras, à des situations presque toujours heureusement amenées, jamais forcées, & toutes assez théâtrales pour que l'œil, à l'aspect des tableaux qui en résultoient, fût un moyen aussi sûr que l'oreille, de faire passer l'émotion dans l'ame des spectateurs.

Les Grecs vivoient sous un gouvernement populaire. Leurs mœurs, leurs usages, leur éducation avoient dû nécessairement faire naître d'abord à leurs poëtes l'idée de ces actions qui intéressent des peuples entiers. L'établissement des chœurs dans leurs tragédies fut une suite indispensable du plan trouvé.

Ils les employèrent quelquefois contre la vraisemblance, jamais avec assez d'art & toujours comme une espece d'ornement postiche ; & c'est-là un des grands défauts de leur exécution. Ils les faisoient chanter & danser ; mais il n'y avoit aucun rapport entre leur chant & leur danse. Ce vice fut d'autant plus inexcusable, que leur danse étoit par elle-même fort énergique, & qu'elle auroit pu ajouter par conséquent une force nouvelle à l'action principale, si elle y avoit été mieux liée.

Telle fut la tragédie des Grecs. Voilà le premier modèle ; voici la manière dont les Italiens l'ont suivi.

Dans les premiers temps, ils ont pris les sujets des Grecs, ont changé la division, & l'ont faite en trois actes. Ils ont retenu leurs chœurs, & ne s'en sont point servis. En conservant la musique, ils ont proscrit la danse. Il est assez vraisemblable que leur récitatif, relativement à leur déclamation ordinaire, à l'accent de leur langue & à leur manière de la rendre dans les occasions éclatantes, est à-peu-près tel qu'étoit la Melopée des Grecs ; mais moins serrés dans leur dialogue, surchargeant l'action principale d'événements inutiles & romanesques, forçant presque toutes les situations, changeant de lieu à chaque scène, accumulant épisodes sur épisodes pour éloigner un dénouement toujours le même, ils ont fardé le genre sans l'embellir ; ils

Digitized by Google

l'ont énervé sans lui donner même un air de galanterie. Rien aussi ne ressemble moins à une tragédie de Sophocle ou d'Euripide, qu'un ancien opéra italien; Arlequin n'est pas plus différent d'un personnage raisonnable.

Les opéra modernes, dont les détails sont si ornés de fleurs, sont peut-être encore plus dissemblables des tragédies grecques. L'abbé Métastaze, ce poète honoré à Vienne, dont les ouvrages dramatiques ont été mis en musique tant de fois par les meilleurs compositeurs d'Italie, qui sont presque les seuls qu'on ait encore connus dans les cours les plus ingénieuses de l'Europe, & qui ne devoient peut-être leur grande réputation qu'à la France, où on ne les représente jamais; ce poète, dis-je, a abandonné la fable, & n'a puisé ses fonds que dans l'histoire. Ce sont donc les personnages les plus graves, les plus sérieux, & si on l'ose dire, les moins chantans de l'antiquité, les Titus, les Alexandre, les Didon, les Cyrus, &c., qui exécutent sur les théâtres d'Italie, non-seulement ce chant simple des Grecs; mais encore ces morceaux forts de composition, que les Italiens appellent *aria*, presque toujours agréables, quelquefois même ravissans & sublimes. En Allemagne, en Italie, à peine parloit on il y a vingt ans de l'abbé Métastaze. On n'écoute dans l'opéra italien que la musique. Ce sont les François qui, en lisant l'abbé Métastaze, ont publié les premiers dans leurs écrits tout ce que valoient les poèmes de ce grand poète moderne.

Le charme d'un pareil chant fait oublier apparemment ce défaut énorme de bienséance. Il est cependant d'autant plus inexcusable, que l'*aria* n'est presque jamais qu'un morceau isolé & cousu sans art à la fin de chaque scène, qu'on peut l'ôter sans que l'action en souffre; & que si on le supprimoit, elle y gagneroit presque toujours.

En retenant les chœurs des Grecs, les Italiens les ont laissés avec encore moins de mouvement que ne leur en avoient donné leurs modèles. Ils n'ont aucun intérêt à l'action; ils ne servent par conséquent qu'à la refroidir ou à l'embarrasser. On leur donne pour l'ordinaire un morceau syllabique à la fin de l'opéra; on leur fait faire des marches, on les place dans le fonds de quelques-uns des tableaux pour parer le théâtre. Voilà tout leur emploi.

Telle est la constitution de l'opéra d'Italie, dont l'ensemble dénué de vraisemblance, irrégulier, long, embrouillé, sans rapport, n'est qu'un mélange du théâtre des Grecs, de la tragédie françoise; & des rapsodies des temps gothiques; comme il est cependant le seul grand spectacle d'une nation vive, délicate & sensible, il n'est pas étonnant qu'il en fasse les délices, & qu'il y soit suivi avec le plus extrême empressement. Une partie de la musique en est saillante, les chanteurs du plus rare talent l'exécutent, & ce spectacle n'a qu'un temps. Dans les plus grandes villes d'Italie, on ne voit l'opéra au plus que pendant trois mois de l'année, & on y songe à la musique tous les jours de la vie.

Nous avions un théâtre tragique repris sous œuvre par Corneille, & fondé pour jamais sur le sublime de ses compositions, lorsque l'opéra françois fut imaginé. L'histoire étoit le champ fertile que ce grand poète avoit préféré; & c'est là qu'il alloit choisir ses sujets. La musique, la danse, les chœurs étoient bannis de ce théâtre; la représentation mâle d'une action unique exposée, conduite, dénouée dans le court espace de vingt-quatre heures & dans un même lieu, est la tâche difficile que Corneille s'étoit imposée. Il devoit tirer l'illusion, l'émotion, l'intérêt de sa propre force. Rien d'étranger ne pouvoit l'aider à frapper, à séduire, à captiver le spectateur. Oseroit-on le dire? une des bonnes tragédies de cet homme extraordinaire suppose plus d'étendue, de génie que tout le théâtre des Grecs ensemble.

Quinault connoissoit la marche de l'opéra italien, la simplicité noble, énergique, touchante de la tragédie ancienne, la vérité, la vigueur, le sublime de la moderne. D'un coup d'œil il vit, il embrassa, il décomposa ces trois genres, pour en former un nouveau qui, sans leur ressembler, pût en réunir toutes les beautés. C'est sous ce premier aspect que s'offrit à son esprit un spectacle françois de chant & de danse.

D'abord le merveilleux fut la pierre fondamentale de l'édifice, & la fable, où l'imagination lui fournirent les seuls matériaux qu'il crut devoir employer pour le bâtir. Il en écarta l'histoire, qui avoit déjà son théâtre, & qui comporte une vérité trop connue, des personnes trop graves, des actions trop ressemblantes à la vie commune, pour que, dans nos mœurs reçues, le chant, la musique & la danse ne forment pas une disparate ridicule avec elles.

Delà qu'il bâtissoit sur le merveilleux, il ouvroit sur son théâtre à tous les arts la carrière la plus étendue. Les Dieux, les premiers héros dont la fable nous donne des idées si poétiques & si élevées, l'Olimpe, les enfers, l'empire des mers, les métamorphoses miraculeuses, l'amour, la vengeance, la haine, toutes les passions personnifiées, les élémens en mouvement, la nature entière animée, fournissoient dès lors au génie du poète & du musicien mille tableaux variés, & la matière inépuisable du plus brillant spectacle.

Le langage musical si analogue à la langue grecque, & de nos jours si éloigné de la vraisemblance, devenoit alors non-seulement supportable, mais encore tout-à-fait conforme aux opinions reçues. La danse la plus composée, les miracles de la peinture, les prodiges de la méchanique, l'harmonie, la perspective, l'optique, tout ce qui, en un mot, pouvoit concourir à rendre sensibles aux yeux & à l'oreille les prestiges des arts & les charmes de la nature, entroit raisonnablement dans un

Digitized by Google

pareil plan, & en devenoit un acceſſoire néceſſaire.

Les chœurs dont les Grecs n'avoient fait qu'un trop foible uſage, & dont les Italiens, ainſi que je l'ai déja dit, n'ont pas ſçu ſe ſervir, placés par Quinault dans les lieux où ils devoient être, lui procuroient des occaſions fréquentes de grand ſpectacle, des mouvements généraux, des concerts raviſſans, des coups de théâtre frappans, & quelquefois le pathétique le plus ſublime.

En liant à l'action principale la danſe, qu'il connoiſſoit bien mieux qu'elle n'a été encore connue, il ſe ménageoit un nouveau genre d'action théâtrale, qui pouvoit donner un feu plus vif à l'enſemble de ſa compoſition, des fêtes auſſi aimables que galantes, & des tableaux variés à l'infini, des uſages, des mœurs, des fêtes des anciens.

Ce grand deſſein fut balancé ſans doute dans l'eſprit de Quinault par quelques difficultés. Le moyen qu'il ne prévit pas qu'il ſe trouveroit tôt ou tard des hommes rigides qui refuſeroient de ſe prêter aux ſuppoſitions de la fable, des philoſophes ſévères dont la raiſon ſeroit rebutée des preſtiges de la magie, des eſprits forts pour qui la plus belle machine ne ſeroit qu'un jeu d'enfant!

Mais Homere & Virgile, Sophocle & Euripide, parurent à Quinault des autorités ſuffiſantes en faveur du genre qu'il projettoit de mettre ſur la ſcène. Il eſpéra que le ſyſtême ancien, qui fut la baſe de leurs ouvrages, & qui ſera toujours l'ame de la belle poéſie, ſeroit ſouffert encore par des ſpectateurs inſtruits, & ſur un théâtre qu'il vouloit conſerver à la plus délicieuſe illuſion. Il vit dans Arioſte & le Taſſe les effets agréables, les grands mouvements, les changemens imprévus que pouvoient produire la magie; & les grands *ballets* qui étoient depuis ſi longtemps le ſpectacle à la mode, lui fourniſſoient trop de preuves journalières, pour qu'il négligeât les avantages que la méchanique pouvoit procurer à ſon établiſſement.

Les beaux traits d'hiſtoire ne ſont pas les ſeuls qui doivent exercer le génie des grands peintres. La fable ne leur en fournit-elle pas qui ne ſont ni moins nobles ni moins touchans? Ecouteroit-on la critique d'un homme de mauvais goût qui déclameroit contre une compoſition de cette eſpéce, parce que nous ſçavons tous que la fable n'eſt qu'une des folies de l'eſprit des premiers temps?

Le théâtre n'eſt qu'un tableau vivant des paſſions. Quinault en voyoit un digne de l'admiration de tous les ſiècles, où elles pouvoient être peintes avec le pinceau le plus vigoureux, & qui s'étoit emparé avec raiſon de l'hiſtoire. Il falloit ne point empiéter ſur un établiſſement auſſi impoſant, & donner cependant à celui qu'il ſe propoſoit, le caractére d'imitation que doit avoir toute compoſition dramatique. Le *merveilleux*, qui réſulte du ſyſtême poétique, rempliſſoit ſon objet, parce qu'il réunit, avec la vraiſemblance ſuffiſante au théâtre, la poéſie, la peinture, la muſique, la danſe, la méchanique, & que de tous ces arts combinés il pouvoit réſulter un enſemble raviſſant, qui arrachât l'homme à lui-même, pour le tranſporter pendant le cours d'une repréſentation animée, dans des régions enchantées.

Ce beau deſſein n'eſt point une vaine conjecture imaginée après coup pour ſéduire le lecteur. Qu'on ſuive pas à pas la marche de Theſée, d'Atys, d'Armidé, &c., on verra l'intention de Quinault telle qu'on vient de l'expliquer, marquée par-tout avec les traits diſtinctifs de l'eſprit, du ſentiment & du génie.

Ici on s'arrêtera ſans doute pour chercher la cauſe ſecrette du peu d'effet qui réſulte cependant de nos jours d'un plan ſi lui-même ſi ingénieux dans l'exécution primitive? n'eſt-il pas dans l'exécution actuelle?

Il eſt certain que le deſſein de Quinault eſt un effort de génie qu'on peut mettre à côté de tout ce qui a été imaginé de plus ingénieux pendant le cours ſucceſſif des progrès des beaux arts; mais il n'eſt pas moins certain que le plaiſir, l'émotion, l'amuſement qui en réſultent ſont très-inférieurs aux charmes qu'on devroit & qu'on peut en attendre.

Défauts de l'exécution du plan primitif de l'opéra françois.

C'eſt un ſpectacle de chant & de danſe que Quinault a voulu faire, c'eſt-à-dire, que ſur le théâtre nouveau qu'il fondoit, il a voulu parler à l'oreille par les ſons ſuivis & modulés de la voix, & aux yeux par les pas, les geſtes, les mouvements meſurés de la danſe.

Tout ce qui ſe fait ſur le théâtre doit être plein de vie. Rien n'y doit paroître dans l'inaction. Un ouvrage dramatique n'eſt qu'une grande action, formée de mille autres qui lui ſont ſubordonnées, qui en ſont les parties eſſentielles, qui doivent concourir à l'harmonie générale, & dont le concert mutuel peut ſeul former la beauté, l'illuſion, le charme de l'enſemble.

Il étoit donc néceſſaire, pour remplir l'objet de Quinault, que la danſe, qui alloit former une partie conſidérable de ſon nouveau ſpectacle, agît conformément à ſon deſſein; & quel étoit ſon deſſein? C'étoit (ne doutons point) de s'aider de la danſe pour faire marcher ſon action, pour l'animer, pour l'embellir, pour la conduire par des progrès ſucceſſifs juſqu'à ſon parfait développement. En admettant ſur ſon théâtre le même art dont les Grecs & les Romains s'étoient ſi heureuſement ſervis, n'auroit-il eu pour objet que de réduire ſon emploi à quelques froids agrémens plus nuiſibles qu'utiles au cours de l'action théâtrale?

Seroit-il poſſible qu'il eût fait entrer la danſe dans ſa compoſition comme une partie principale, ſi elle n'avoit dû toujours agir, peindre, conſerver en un mot le caractére d'imitation & de repréſentation que doit avoir néceſſairement tout ce qu'on introduit ſur la ſcène.

Il eſt indiſpenſable de revenir ici ſur ſes pas,

Digitized by Google

& de ſe rappeller les différens emplois qu'avoit remplis la danſe chez les Grecs, chez les Romains & dans les derniers ſiècles.

Vive, ſaillante, eſtimable & dangereuſe tout-à-la-fois en Grèce, la danſe y fut un art qui ſervit également au plaiſir, à la religion, au maintien des forces du corps, au développement de ſes graces, à l'éducation de la jeuneſſe, à l'amuſement des vieillards, à la conſervation & à la corruption des mœurs.

A Rome, elle devint partie de l'art dramatique, & marcha alors d'un pas égal avec la poéſie, l'éloquence & la muſique. Dans les derniers ſiècles, froide & languiſſante, elle ne fut qu'un divertiſſement peu varié & ſans ame. On la réduiſit dans les grands *ballets* à la peinture momentanée de quelques caractères; dans les maſcarades elle ne pouvoit exprimer par des pas que le générique du perſonnage dont elle prenoit les habits. Dans les bals de cérémonie, elle n'étoit qu'un mouvement ſans objet, une occaſion toujours la même de montrer les graces de la figure & les belles proportions du corps.

Dans cette ſucceſſion hiſtorique des différens emplois de la danſe, on voit diſtinctement les divers degrés de beauté que peut lui donner l'art; car ce qu'il a pu dans un temps, il le peut toujours dans un autre. Or toutes les compoſitions de Quinault nous prouvent qu'il a connu parfaitement l'hiſtoire de la danſe & toutes ſes poſſibilités. Il faudroit cependant que ce poëte n'eût eu que des idées très-bornées, s'il n'en avoit adopté que la partie la plus foible, & il ſeroit tombé dans cette lourde bévue, s'il n'avoit voulu l'employer que comme un ſimple divertiſſement, tandis qu'elle eſt capable de former les tableaux les plus dignes du théâtre.

Mais en parcourant les compoſitions de ce beau génie, on ne peut le ſoupçonner de cette mépriſe. On y voit par-tout l'imagination & le goût marquer la place des arts qu'il y a réunis, & faire toujours naître du fond du ſujet chacun de leurs emplois différens. En effet, la poéſie, la peinture, la danſe, la méchaniſme n'y ſont jamais que dans les lieux où elles doivent être, tout ce qu'elles y font, devoit ſe faire; il étoit indiſpenſable qu'elles peigniſſent tout ce que Quinault a penſé qu'elles devoient exprimer.

Dans Cadmus, qui doit ſurmonter les plus grands obſtacles pour obtenir Hermione, je vois ce héros ſemer dans le champ de Mars les dents du dragon qu'il a vaincu.

Voici le deſſein que trace Quinault pour ce moment théâtral.

La terre produit des ſoldats armés qui ſe préparent d'abord à tourner leurs armes contre Cadmus; mais il jette au milieu d'eux une manière de grenade que l'amour lui a apportée, qui ſe briſe en pluſieurs éclats, & qui inſpire aux combattants une fureur qui les oblige à combattre les uns contre les autres, & à s'entr'égorger eux-mêmes. Les derniers, qui demeurent vivans, viennent apporter *leurs armes aux pieds de Cadmus.*

Je ne puis pas me méprendre ſur l'intention de Quinault. Je vois évidemment que ſi elle eût été remplie, le théâtre m'eût offert dans ce moment le tableau de danſe le plus noble, le plus vif, le mieux lié à l'action principale. Rien de tout cela n'exiſte dans l'exécution. Elle n'en offre pas même l'ombre.

Dans ce même poëme à la fin du troiſième acte, lorſque l'inflexible Dieu de la guerre a dit:

Un vain reſpect ne peut me plaire:
On ne ſatisfait Mars que par de grands exploits;
Vous que l'enfer a nourries,
Venez, cruelles furies,
Venez briſer l'autel en cent morceaux épars.

Quinault veut qu'on finiſſe cet acte par l'arrivée des Furies qui briſent l'autel, qui s'emparent des tiſons ardens du ſacrifice, & qui s'envolent, pendant que le char de Mars, en tournant rapidement vers le fond du théâtre, ſe perd dans les airs, & que les prêtres, les peuples, Cadmus, &c., déſolés, crient, ô Mars! ô Mars!

Quel coup de pinceau mâle! quelle occaſion énergique pour la danſe, pour la muſique, pour la méchanique! je vois cependant à la repréſentation tous ces mêmes airs oiſifs dans ce moment.

A la place des idées grandes & nobles qui étoient eſſentiellement du plan de Quinault, on a ſubſtitué une exécution maigre, de petites figures mal deſſinées, un coloris miſérable, & par malheur cette exécution, malgré ſa foibleſſe, a paru ſuffiſante dans les premiers temps à des ſpectateurs que l'habitude n'avoit pas encore inſtruits. Elle a été répétée, avec les mêmes vices & avec le même ſuccès, dans preſque toutes les autres occaſions qu'a fournies le génie fécond du poëte. Le moyen que ceux qui exécutoient ne fuſſent pas contens d'eux-mêmes en voyant tours les ſpectateurs ſatisfaits? Mais le moyen auſſi que l'art parvint au degré de perfection où il étoit capable d'atteindre, dès que les artiſtes n'appercevoient pas le par-delà du point médiocre où ils ſe bornoient?

Je trouve, par exemple, un trait d'imagination que j'admire, & un défaut d'exécution qui me confond dans l'épiſode de *Protée*, que Quinault a lié ſi naturellement à l'opéra de Phaéton.

Ce perſonnage connu dans la fable par ſes tranſformations ſurprenantes, n'étoit qu'un danſeur Grec, qui opéroit ces ſortes de prodiges par la rapidité de ſes pas, par les formes diverſes qu'il ſçavoit donner à l'enſemble de ſes mouvemens. Peut-être eſt-ce le fond le plus riche que la danſe théâtrale, aidée du ſecours des machines, ait jamais eu pour déployer tours les plus beaux reſſorts de l'art. Que réſulte-t-il cependant dans l'exécution, de l'idée admirable de Quinault? L'or pur ſe change en un plomb vil. On ne me donne, à la place de

Digitized by Google

ce que je pouvois attendre, qu'une froide symphonie, des cartons mal peints, quelques poignées d'étoupes enflammées, & un *efcamotage* groſſier, qui ne ſert qu'à me faire appercevoir combien j'aurois pu être ſatisfait, ſi le jeu de la danſe & le mouvement des machines s'étoient adroitement concertés, pour rendre à mes yeux & à mon oreille l'intention ingénieuſe du poëte.

Le même vice me frappe dans preſque tous les endroits où l'imagination de Quinault s'eſt manifeſtée. Je me borne à expoſer mes conjectures ſur deux de ce genre, où, ſi je ne me trompe, ce beau génie a été auſſi mal entendu que ſervi.

La premiere eſt le ſiége de Scyros dans Alceſte. Lorſqu'on connoit ce que peut exécuter la danſe, on ne ſauroit être incertain ſur le projet de Quinault. Il n'en faut point douter; ce poëte lui avoit deſtiné cette action.

Qu'on ſe rappelle en effet toutes les évolutions militaires qui ſont de l'inſtitution primitive de la danſe; qu'on les ſuppoſe pour un moment exécutées ſur les chants des chœurs, & ſur des ſymphonies relatives au ſujet; qu'on ſe repréſente les attaques, les pourſuites, les efforts des aſſiégeants, la défenſe des aſſiégés, leurs ſorties, leurs fuites; qu'on imagine voir au théâtre la ſucceſſion rapide de touts ces divers tableaux rendus avec art par des danſes expreſſives, on aura alors une idée de l'eſquiſſe de Quinault, que l'exécution originaire a totalement défigurée.

Pour expliquer mes idées ſur la ſeconde, j'ai beſoin que le lecteur daigne ſuſpendre toute prévention. Je crois avoir apperçu dans un des beaux opéra de Quinault, un trait ſingulier de génie, qui eſt de mon ſujet, dans l'endroit même qui, depuis près de ſoixante-dix ans, paſſe pour le plus défectueux de ſes ouvrages. Je vais expoſer ſimplement mes réflexions, que je me garde bien de croire infaillibles. Mon intention eſt de pénétrer l'eſprit des artiſtes, ſans avoir le deſſein faſtueux de m'ériger en juge de l'art. Si mes obſervations ſont vraies, il y gagnera, & mon ambition ſera tout-à-fait remplie. Si je ſuis dans l'erreur, je rends graces d'avance à la main ſecourable qui voudra m'aider à en ſortir.

Il ſemble que l'opinion générale ait proſcrit ſans retour le quatrieme acte d'Armide. On le regarde comme très-indigne des quatre autres, & je penſe que c'eſt ſur l'effet ſeul qu'on l'a jugé. Le public n'eſt parti que d'après ſon impreſſion, qui, avec raiſon, eſt toujours ſa règle; mais l'effet tel qu'il eſt produit ſur le ſpectateur peut avoir deux cauſes, le deſſein & l'exécution.

Or je crois appercevoir ici le plus beau deſſein de la part de Quinault. Si ma découverte n'eſt pas une chimère, l'effet ne peut plus être imputé qu'à la maniére dont il a été exécuté.

Il faut ici néceſſairement que le lecteur me permette de lui rappeller la marche théâtrale d'Armide.

L'amour le plus tendre déguiſé ſous les traits du plus violent dépit, dans le cœur *d'une femme* toute-puiſſante, eſt le premier coup de pinceau qui nous frappe dans cette belle compoſition. Si l'amour l'emporte ſur la gloire, ſur le dépit, ſur les plus forts motifs de vengeance qui balancent le penchant ſecret d'Armide, quels moyens n'employera pas ſon pouvoir (qu'on a eu l'adreſſe de nous faire connoître immenſe) pour ſoutenir les intérêts d'un ſi grand amour!

Dans le premier acte, le cœur d'Armide eſt le jouet tour à-tour de pluſieurs paſſions qui ſe combattent mutuellement & qui la déchirent. Dans le ſecond, elle vole à la vengeance: le fer brille, elle eſt prête à frapper. L'amour l'arrête, & il triomphe. L'amante & l'amant ſont tranſportés au bout de l'univers.

C'eſt-là que la foible raiſon d'Armide combat encore: c'eſt-là qu'elle appelle à ſon ſecours *la haine* qu'elle avoit cru ſuivre, & qui ne ſervoit cependant que de prétexte à l'amour.

Les efforts redoublés de cette divinité barbare cèdent encore la victoire à un penchant auquel rien ne peut réſiſter: mais la haine menace: outre les craintes ſi naturelles aux amants, Armide entend encore un oracle qui, en redoublant ſes terreurs, doit ranimer ſa prévoyance. Tel eſt l'état de l'action à la fin du troiſiéme acte.

Voilà par conſéquent Armide livrée toute entiére & ſans retour aux divers mouvements de la plus vive tendreſſe. Inſtruite par ſon art de l'état du camp de Godefroi, jouiſſant des tranſports de Renaud, elle n'a que ſa fuite à craindre; & cette fuite, elle ne peut la redouter, qu'autant qu'il ſeroit poſſible de détruire l'enchantement, dans lequel ſon art & ſa beauté ont plongé ſon heureux amant.

Ubalde cependant & le chevalier Danois s'avancent; & cet épiſode eſt très-bien lié à l'action, lui eſt néceſſaire, & forme un contre-nœud extrêmement ingénieux.

Armide, que je ne puis pas croire tranquille, va donc déployer ici touts les efforts, toute la puiſſance, toutes les reſſources de ſon art, pour arrêter les ſeuls ennemis qu'elle ait à craindre. Tel eſt le deſſein de Quinault, & quel deſſein pour un ſpectacle de chant, de muſique & de danſe! Tout ce que la magie a de redoutable ou de ſéduiſant: les tableaux de danſe de la plus grande force ou de la plus aimable volupté: des embraſements, des orages, des tremblements de terre, des *ballets* légers, des fêtes brillantes, des enchantements délicieux; voilà ce que Quinault demandoit dans cet acte: c'eſt le plan qu'il avoit tracé, que Lully auroit dû remplir & terminer en homme de génie, par un entr'acte dans lequel la magie eût fait un dernier effort terrible. On eût jetté, par cet artifice, de l'incertitude ſur le ſuccès des ſoins d'Ubalde, & formé un contraſte admirable avec le ton de volupté qui régne dans la premiére partie de l'acte ſuivant.

Suppoſons un pareil deſſein exécuté par le chant, la danſe, les ſymphonies, la décoration, les machines, & jugeons

Principes

Digitized by Google

Principes physiques du vice de l'exécution primitive de l'opéra françois.

En examinant les vues de Quinault, le plan de ſon ſpectacle, les belles combinaiſons qui y ſont répandues, la connoiſſance profonde des différents arts qu'il y a raſſemblés, & qu'on ſuppoſe dans ce beau génie; je me ſuis demandé mille fois, pourquoi au théâtre, la plus grande partie de ce qu'il m'eſt démontré que Quinault a voulu faire, ſemble s'évaporer, ſe perdre, s'anéantir; & j'ai cru en voir évidemment la cauſe dans l'exécution primitive.

Mais pourquoi cette exécution a-t-elle été ſi défectueuſe? Quelle eſt la ſource des vices qui s'y ſont répandus? L'art n'avoit rien à gagner dans ma première découverte, ſans le ſecours de cette ſeconde; & cette recherche une fois faite avec quelque ſuccès, les remèdes étoient aiſés, & les progrès de l'art infaillibles.

Or, je crois appercevoir dans la foibleſſe de tous les ſujets employés pour l'exécution du plan de Quinault, les principes phyſiques des défauts ſans nombre qui l'ont énervé.

La danſe, la muſique inſtrumentale & vocale, l'art de la décoration, celui des machines étoient, pour ainſi dire, au berceau; & le deſſein du poëte auroit exigé des hommes conſommés dans touts ces différents genres.

Le plan étoit en grand, comme le ſont touts ceux que forme le génie; & dans la conſtruction de l'édifice, on crut devoir le reſſerrer, le rerrécir, le mutiler, ſi je puis me ſervir de ces expreſſions, pour le proportionner à la force des ſujets, qui étoient employés à le bâtir, & à l'étendue du terrein ſur lequel on alloit l'élever. Tout ce peuple d'artiſtes; qui ne vit dans Quinault qu'un poëte peu conſidérable, étoit encore à cent ans loin de lui pour la connoiſſance de l'art.

Quinault ne fit qu'une faute, qu'une modeſtie mal entendue lui ſuggéra, dont ſes ennemis ſe prévalurent, qui a fait méconnoître le genre, & qui en a retardé le progrès, beaucoup plus ſans doute, qu'on ne pourra ſe le perſuader. Il donna le titre de *tragédie* à la compoſition nouvelle qu'il venoit de créer. Boileau, Racine & les autres juges de la littérature françoiſe y cherchèrent dès-lors touts les différents traits de phyſionomie du poëme qu'on nommoit communément *tragédie*, & ils l'apprécièrent à proportion du plus ou du moins de reſſemblance qu'ils lui trouvèrent avec ce genre déja établi.

Par cette fauſſe dénomination, Quinault les aida lui-même à ſe bien convaincre, que ſa compoſition n'étoit rien moins qu'un genre tout-à-fait nouveau. Ils ne virent dans Théſée même qu'une tragédie manquée; ils le dirent & le publièrent; les échos du parnaſſe & du monde le répétèrent après eux. De-là Paris, la littérature, les provinces, les étrangers ſe formèrent une idée fauſſe du genre, qui s'eſt conſervé juſqu'à nos jours, & que je ne me flatte pas de pouvoir détruire. Ce danger étoit prévenu, ſi à la place de ce titre, Quinault eût mis à la tête de ſes poëmes lyriques, *Cadmus*, *Théſée*, *Atys*, opéra. Ce ſeul mot auroit donné à Boileau l'idée d'un genre, & cette idée une fois apperçue, ſa ſagacité & le deſir qu'il avoit d'être juſte, auroient fait le reſte. D'un autre côté, Racine devenu indifférent ſur les ſuccès heureux ou malheureux de Quinault, n'auroit plus vu des tragédies autres que les ſiennes occuper Paris. Il auroit applaudi ſans peine Armide *opéra*. Il étoit peut-être impoſſible qu'il ne fût pas révolté contre Armide *tragédie*.

L'opéra françois, tel qu'on le forma dans ſa nouveauté, fut reçu de la nation avec un applaudiſſement preſque unanime; parce que les lumières des ſpectateurs ſur le genre & ſur touts les arts qu'on y avoit raſſemblés, étoient en proportion avec les forces, le talent, & l'art des ſujets employés pour l'exécuter. Tout l'honneur de ce ſuccès fut pour Lully. Le public étoit enchanté de la repréſentation, & il entendit dire que les poëmes de Quinault étoient mauvais. Par un méchaniſme fort ſimple, il crut que tout le charme étoit dans la muſique, & Lully le lui laiſſa croire.

Lully fut dès-lors regardé comme un compoſiteur, comme un modèle, les *ballets* comme des chefs d'œuvre de la danſe, les machines comme le dernier effort de la méchanique, les décorations comme des prodiges de peinture. Au milieu de ce mouvement univerſel, Quinault cependant fut à peine apperçu. On ne vit de ſon ouvrage que les endroits défectueux que ſes ennemis relevèrent. Tout ce qui n'étoit pas du poëte en apparence, fut élevé juſqu'aux nues; tout ce qui parut dans le poëme plus foible que la *tragédie françoiſe*, fut tout-à-fait dédaigné. L'opéra raviſſoit la nation, & dans le même temps elle méconnoiſſoit ou mépriſoit le génie fécond qui venoit de le faire naître. Lully mourut; les traditions de tout ce qu'il avoit fait ſur ſon théâtre reſtèrent. On crut ne pouvoir mieux faire que de ſuivre littéralement & ſervilement ce qui avoit été pratiqué ſous les yeux d'un homme pour lequel on conſervoit un enthouſiaſme qui a manqué d'anéantir l'art. Il eſt arrivé delà que les vices primitifs ont ſubſiſté dans l'opéra françois, pendant que les connoiſſances des ſpectateurs ſe ſont accrues. Le charme, qui cachoit les défauts, s'eſt diſſipé peu-à-peu par l'habitude, & les défauts ſont reſtés. Il n'y a pas dix ans que la danſe a oſé produire quelques figures différentes de celles que Lully avoit approuvées, & j'ai vu fronder comme des nouveautés pernicieuſes, les premières actions qu'on a voulu y introduire.

Sur un théâtre créé par le génie, pour mettre dans un exercice continuel la prodigieuſe fécondité des arts, on n'a chanté, on n'a danſé, on n'a entendu, on n'a vu conſtamment que les mêmes choſes & de la même manière, pendant le long eſpace de plus de ſoixante ans. Les acteurs, les danſeurs, l'orcheſtre, le decorateur, le machiniſte ont crié au ſchiſme, & preſque à l'impiété, lorſqu'il s'eſt trouvé par haſard quelque eſprit aſſez hardi pour tenter d'agrandir & d'étendre le cercle

Digitized by Google

étroit dans lequel une sorte de superstition les tenoit renfermés. Ainsi les défauts actuels dérivent presque tous du vice primitif. La danse étoit au berceau en France lors de l'établissement de l'opéra ; l'habitude, l'usage, la tradition, seules règles des artistes bornés, l'y ont depuis retenue comme emmaillotée. C'est-là qu'ils la bercent des prétendues perfections de l'exécution ancienne, & qu'ils l'endorment dans le sein de la médiocrité. Qu'on seroit étonné si l'on voyoit ces anciens danseurs avec leur noblesse, leurs graces, &c., à côté (je ne dis pas de Dupré, son talent supérieur & trente ans de succès l'ont placé dans l'opinion des François au-dessus de tout ce qui avoit paru avant lui), je ne parle que de nos jeunes danseurs qu'on croit sans doute fort inférieurs aux danseurs, tant vantés du dernier siècle. La tradition théâtrale nous les peint comme des colosses ; le goût ne nous les montreroit plus que comme des pigmées. Cette observation ne contredit point mes premières propositions. Je crois les danseurs modernes fort supérieurs à ceux du siècle dernier ; quoique je sois très convaincu que la danse est très fort au-dessous de ce qu'elle pourroit être.

Du ballet *moderne.*

Lors de l'établissement de l'opéra en France, on conserva le fonds du grand *ballet*, dont on fit un spectacle à part ; mais on en changea la forme. Quinault imagina un genre mixte, qui n'en étoit pas un, dans lequel les récits firent la partie la plus considérable du spectacle. La danse n'y fut qu'en sous-ordre. Ce fut en 1671 qu'on représenta à Paris les fêtes de Bacchus & de l'amour ; (les paroles étoient de Quinault & la musique de Lully. Cet ouvrage fut fait à la hâte, pour remplir le théâtre qu'on venoit d'ôter à Cambert pour le donner à Lully). Cette nouveauté plut, & en 1681 le roi & toute la cour exécutèrent à Saint-Germain le triomphe de l'amour, ouvrage fait dans le même goût, dont le succès anéantit pour jamais le grand *ballet*, qui avoit été si longtemps le seul spectacle de notre cour. Dès-lors la danse reprit parmi nous sur tous nos théâtres, à l'exception de celui de l'opéra, la place qu'elle avoit occupée sur les théâtres des Grecs. On ne l'y fit plus servir que d'intermède. Le grand *ballet* fut pour toujours relégué dans les collèges, & à l'opéra même le chant prit tout-à-fait le dessus. On avoit plus de chanteurs que de danseurs passables. Les spectacles de danse avoient été formés jusqu'alors par les personnes qualifiées de la cour. L'art, ou pour mieux dire, l'ombre de l'art ne s'étoit conservée que parmi les gens du monde. En formant un spectacle public, on n'eut pour ressources que quelques maîtres à danser, dont toute la science consistoit à montrer les danses nécessaires dans les bals de cérémonie, ou un nombre fort borné de pas de caractère, qui entroient dans la composition des grands *ballets*. La disette de sujets étoit alors si grande en France, que notre opéra fut exécuté pendant plus de dix ans sans danseuses. On faisoit habiller en femmes deux ou quatre danseurs qui figuroient sous cette mascarade dans les fêtes de ce spectacle. Le triomphe de l'amour fut le premier ouvrage en musique où quatre véritables femmes danseuses furent introduites, & on vanta alors cet établissement, comme on loueroit de nos jours l'établissement d'une salle de spectacle bien régulière & proportionnée au degré de splendeur où nous pouvons être sans orgueil que notre ville capitale est montée. Tant il est vrai que dans les siècles les plus éclairés, il y a toujours dans les arts quelque partie éloignée où la lumière ne perce point encore.

Le défaut de sujets fut sans doute le motif qui engagea Quinault à défigurer le grand *ballet*, & peut-être est-il la seule excuse qu'on puisse donner d'une partie des vices principaux qui ont énervé l'exécution primitive de l'opéra françois. Ce beau génie qui avoit eu des idées si vastes, si nobles, si vraies sur le genre qu'il avoit créé, n'eut que des vues fort bornées sur le *ballet* qu'il n'avoit que défiguré. Il fut imité depuis par tous ceux qui travaillèrent après lui pour le théâtre lyrique. Le propre des talents communs est de suivre servilement à la piste la marche des grands talents. Ainsi, après sa mort, on fit des opéra coupés comme les siens ; mais qui n'étoient animés ni des graces de son style, ni des charmes du sentiment, qui étoit la partie sublime, ni de ces traits brillants de spectacle qu'il répandoit en esprit inventeur dans ses belles compositions. On pouvoit l'atteindre plus aisément dans le *ballet* où il étoit fort au-dessous de lui-même ; ainsi on l'imita dans sa partie défectueuse, où on l'égala ; mais on ne fit que le copier dans la partie supérieure, où peut-être ne l'egalera-t-on jamais.

Telle fut la marche lente des progrès du théâtre lyrique jusqu'en l'année 1697, que la Motte, en créant un genre tout neuf, acquit l'avantage de se faire copier à son tour.

Ce poëte, dont un de ses amis a dit *que sa mort même n'avoit rien fait pour sa gloire*, imagina un spectacle de chant & de danse formé de plusieurs actions différentes, toutes complettes & sans autre liaison entre elles qu'un rapport vague & indéterminé.

L'opéra imaginé par Quinault est une grande action suivie pendant le cours de cinq actes. C'est un tableau d'une composition vaste, tels que ceux de Raphaël & de Michel-Ange. Le spectacle trouvé par la Motte est un composé de plusieurs actes différents qui représentent chacun une action mêlée de divertissemens, de chant & de danse. Ce sont de jolis *vateau*, des mignatures piquantes, qui exigent toute la précision du dessin, les graces du pinceau, & tout le brillant du coloris.

Ce genre, dans sa nouveauté, balança le succès du grand opéra, parce que le goût est exclusif parmi nous, & que c'est un défaut ancien & national

Digitized by Google

dont, malgré les lumières que nous acquérons tous les jours, nous avons bien de la peine à nous défaire. Cependant, à force de réflexions & de complaisance, on souffrit enfin au théâtre lyrique deux sortes de plaisirs; mais ce genre trouvé par la Motte, dont on n'attribua le succès, suivant l'usage, qu'au musicien qu'il avoit instruit & guidé, nous débarrassa du mauvais genre que Quinault avoit introduit sous le titre de *ballet*.

L'Europe galante est le premier de nos ouvrages lyriques qui n'a point ressemblé aux opéras de Quinault. Ce genre appartient tout-à-fait à la France. Les Grecs, les Romains n'eurent aucun spectacle qui puisse en avoir donné l'idée. Peut-être quelques fêtes épisodiques qui m'ont frappé dans Quinault l'ont-elles fournie à la Motte; quoi qu'il en soit, ce spectacle n'en est pas moins une composition originale qui auroit dû combler de gloire le poëte qui l'a imaginée. Ses contemporains ont été injustes. Il a vécu sans jouir. La postérité le vengera sans doute, & déja l'envie qui se sert du mérite des morts pour éclipser celui des vivants, a commencé de nos jours la réputation de ce poëte philosophe.

Le théâtre lyrique qui lui doit le *ballet* moderne, lui est redevable encore de deux genres aimables, qui pouvoient procurer à la musique des moyens de se varier, & à la danse des occasions heureuses de se développer, si ces deux arts avoient fait alors en France des progrès proportionnés à ceux de tous les autres. Ce poëte a porté à l'opéra la pastorale & l'allégorie. Il est galant, tendre, original dans les compositions qu'il n'a imaginées que d'après lui. Il peut marcher alors à côté de Quinault. L'Europe Galante, Issé, le Carnaval & la Folie ne sont pas inférieurs aux meilleurs opéras de ce beau génie; mais il est froid, insipide, languissant dans tous ses autres ouvrages lyriques, & tel que ses ennemis l'ont cru ou l'ont voulu faire croire. Il y a des hommes dans la littérature qui sont faits pour voler de leurs propres ailes; & alors ils s'élèvent jusques dans le ciel. Ils retombent dès qu'ils imitent. Ce ne sont plus même des hommes; ils grimacent comme des singes.

De l'essence des ballets.

La poésie, la peinture & la danse ne sont ou ne doivent être qu'une copie fidelle de la belle nature. C'est par la vérité de l'imitation que les ouvrages de Racine & de Raphaël ont passé à la postérité, après avoir obtenu (ce qui est assez rare) les suffrages même de leur siècle. Que ne pouvons-nous joindre aux noms de ces grands hommes, ceux des maîtres de *ballets* qui se sont rendus célèbres dans leurs temps! mais à peine les connoit-on; est-ce la faute de l'art? est-ce la leur?

Un *ballet* est un tableau, ou plutôt une suite de tableaux liés entre eux par l'action qui fait le sujet du *ballet*; la scène est, pour ainsi dire, la toile sur laquelle le compositeur rend ses idées; le choix de la musique, la décoration, le costume en sont le coloris; le compositeur est le peintre. Si la nature lui a donné ce feu & cet enthousiasme, ame de tous les arts imitateurs, l'immortalité ne peut-elle pas lui être assurée? Pourquoi ne connoissons-nous aucuns maîtres de *ballets*? C'est que les ouvrages de ce genre ne durent qu'un instant, & sont effacés presque aussitôt que l'impression qu'ils ont produite; c'est qu'il ne reste aucuns vestiges des plus sublimes productions de Batyle & de Pylades. A peine conserve-t-on une idée de ces pantomimes si célèbres dans le siècle d'Auguste.

Du moins si ces grands compositeurs ne pouvant transmettre à la postérité leurs tableaux fugitifs, nous eussent au moins transmis leurs idées, leurs principes sur leur art. S'ils eussent tracé les règles d'un genre dont ils étoient créateurs, leurs noms & leurs écrits auroient traversé l'immensité des âges, & ils n'auroient pas consacré leurs peines & leurs veilles pour la gloire d'un moment. Ceux qui les ont suivis auroient eu des principes, & l'on n'auroit pas vu périr l'art de la pantomime & du geste, portés jadis à un point qui étonne encore l'imagination.

Depuis la perte de cet art, personne n'a cherché à le retrouver ou à le créer, pour ainsi dire, une seconde fois. Effrayés des difficultés de cette entreprise, mes prédécesseurs y ont renoncé, n'ont même fait aucune tentative, & ont laissé subsister un divorce qui paroissoit devoir être éternel entre la danse purement dite & la pantomime.

Plus hardi qu'eux, peut-être avec moins de talens, j'ai osé deviner l'art de faire des *ballets* en action, de réunir l'action à la danse, de lui donner des caractères, des idées. J'ai osé me frayer des routes nouvelles. L'indulgence du public m'a encouragé, elle m'a soutenu dans ces crises capables de rebuter l'amour-propre; & mes succès semblent m'autoriser à satisfaire la curiosité publique sur un art que l'on aime, & auquel j'ai consacré tous mes moments.

Depuis le règne d'Auguste jusqu'à nos jours, les *ballets* n'ont été que de foibles esquisses de ce qu'ils peuvent être encore. Cet art, enfant du génie & du goût, peut s'embellir, se varier à l'infini. L'histoire, la fable, la peinture, tous les arts se réunissent pour le tirer de l'obscurité où il est enseveli; & l'on s'étonne que les compositeurs aient dédaigné des secours si puissans.

Les programmes des *ballets* qui ont été donnés il y a un siècle ou environ, dans les différentes cours de l'Europe, feroient soupçonner que cet art (qui n'étoit rien encore), loin d'avoir fait des progrès, s'est de plus en plus affoibli. Ces sortes de traditions, il est vrai, sont toujours fort suspectes. Il en est des *ballets* comme des fêtes en général; rien de si beau, de si séduisant sur le papier, & souvent rien de si maussade & de si mal entendu à l'exécution.

Cet art n'est resté dans l'enfance que parce qu'on en a borné les effets à celui de ces feux d'artifices

Digitized by Google

faits simplement pour amuser les yeux ; quoiqu'il partage avec les meilleurs drames l'avantage d'intéresser, d'émouvoir & de captiver le spectateur par le charme de l'intérêt & de l'illusion, on ne l'a pas soupçonné de pouvoir parler à l'ame.

Si nos *ballets* sont foibles, monotones, languissans, s'ils sont dénués d'intention, d'expression & de caractère, c'est moins, je le répète, la faute de l'art que celle de l'artiste ; ignore-t-il que la danse, unie à la pantomime, est un art d'imitation ? Je ferois tenté de le croire, puisque le plus grand nombre des compositeurs se borne à copier servilement un certain nombre de pas & de figures dont le public est rebattu depuis des siècles ; de sorte que les *ballets* de Phaëton ou de tout autre opéra, remis par un compositeur moderne, différent si peu de ceux qui avoient été faits dans la nouveauté, que l'on s'imagineroit que ce sont toujours les mêmes.

En effet il est rare, pour ne pas dire impossible, de trouver du génie dans les plans, de l'élégance dans les formes, de la légèreté dans les groupes, de la précision & de la netteté dans les chemins qui conduisent aux différentes figures ; à peine connoît-on l'art de déguiser les vieilles choses, & de leur donner un air de nouveauté.

Il faudroit que les maîtres de *ballets* consultassent les tableaux des grands peintres ; cet examen les rapprocheroit sans doute de la nature ; ils éviteroient alors, le plus souvent qu'il leur seroit possible, cette symétrie dans les figures qui, faisant répétition d'objets, offre sur la même toile deux tableaux semblables.

Dire que je blame généralement toutes les figures symétriques, penser que je prétende en abolir totalement l'usage, ce seroit cependant mal interpréter mes idées.

L'abus des meilleures choses est toujours nuisible ; je ne désapprouve que l'usage trop fréquent & trop répété de ces sortes de figures ; usage dont mes confrères sentiront le vice, lorsqu'ils s'attacheront à copier fidèlement la nature & à peindre sur la scène les différentes passions, avec les nuances & le coloris que chacune d'elles exige en particulier.

Les figures symétriques de la droite à la gauche ne sont supportables, selon moi, que dans les corps d'entrée, qui n'ont aucun caractère d'expression, & qui, ne disant rien, sont faits uniquement pour donner le temps aux premiers danseurs de reprendre leur respiration. Elles peuvent avoir lieu dans un *ballet* général qui termine une fête ; elles peuvent encore passer dans des pas d'exécution, de quarte, de six, &c., quoique, à mon sens, il soit ridicule de sacrifier, dans ces sortes de morceaux, l'expression & le sentiment à l'adresse du corps & à l'agilité des jambes ; mais la symmétrie doit faire place à la nature dans les scènes d'action. Un exemple, quelque foible qu'il soit, me rendra peut-être plus intelligible, & suffira pour étayer mon sentiment.

Une troupe de Nymphes, à l'aspect imprévu d'une troupe de jeunes Faunes, prend la fuite avec autant de précipitation que de frayeur ; les Faunes, au contraire, poursuivent les Nymphes avec cet empressement que donne ordinairement l'apparence du plaisir ; tantôt ils s'arrêtent pour examiner l'impression qu'ils font sur les Nymphes : celles-ci suspendent en même temps leur course ; elles considèrent les Faunes avec crainte, cherchent à démêler leurs desseins, & à s'assurer par la fuite un asyle qui puisse les garantir du danger qui les menace ; les deux troupes se joignent ; les Nymphes résistent, se défendent & s'échappent avec une adresse égale à leur légèreté, &c.

Voilà ce que j'appelle une scène d'action, où la danse doit parler avec feu, avec énergie ; où les figures symmétriques & compassées ne peuvent être employées sans altérer la vérité, sans choquer la vraisemblance, sans affoiblir l'action & refroidir l'intérêt. Voilà, dis-je, une scène qui doit offrir un beau désordre, & où l'art du compositeur ne doit se montrer que pour embellir la nature.

Un maître de *ballets*, sans intelligence & sans goût, traitera ce morceau de danse machinalement & le privera de son effet, parce qu'il n'en sentira pas l'esprit. Il placera sur plusieurs lignes parallèles les Nymphes & les Faunes ; il exigera scrupuleusement que toutes les Nymphes soient posées dans des attitudes uniformes, & que les Faunes aient les bras élevés à la même hauteur ; il se gardera bien, dans sa distribution, de mettre cinq Nymphes à droite, & sept Nymphes à gauche ; ce seroit pécher contre les vieilles règles de l'opéra ; mais il fera un exercice froid & compassé d'une scène d'action qui doit être pleine de feu.

Des critiques de mauvaise humeur, & qui ne connoissent point assez l'art pour juger de ses différens effets, diront que cette scène ne doit offrir que deux tableaux ; que le desir des Faunes doit tracer l'un, & la crainte des Nymphes peindre l'autre. Mais que de nuances différentes à ménager dans cette crainte & ce desir ! que d'oppositions, que de gradations & de dégradations à observer, pour que de ces deux sentimens il en résulte une multitude de tableaux, tous plus animés les uns que les autres !

Les passions étant de même chez tous les hommes, elles ne diffèrent qu'à proportion de leur sensibilité ; elles agissent avec plus ou moins de force sur les uns que sur les autres, & se manifestent au dehors avec plus ou moins de véhémence & d'impétuosité. Ce principe posé, & que la nature démontre tous les jours, on doit diversifier les attitudes, répandre des nuances dans l'expression, & dès-lors l'action pantomime de chaque personnage cesse d'être monotone. Ce seroit être aussi fidele imitateur qu'excellent peintre, que de mettre de la variété dans l'expression des têtes, de donner à quelques-uns des faunes de la férocité, à ceux-là moins d'emportement, à ceux-ci un air plus ten-

Digitized by Google

dre, aux autres enfin un caractère de volupté qui ſuſpendroit ou qui partageroit la crainte des Nymphes. L'eſquiſſe de ce tableau détermine naturellement la compoſition de l'autre ; je vois alors des Nymphes qui flottent entre le plaiſir & la crainte ; j'en apperçois d'autres qui me peignent par le contraſte de leurs attitudes, les différents mouvements dont leur ame eſt agitée ; celles-ci ſont plus fières que leurs compagnes ; celles-là mêlent à leur frayeur un ſentiment de curioſité, qui rend le tableau plus piquant ; cette diverſité eſt d'autant plus ſéduiſante, qu'elle eſt l'image de la nature. Convenez donc que la ſymmétrie doit toujours être bannie de la danſe en action.

Je demanderai à tous ceux qui ont des préjugés d'habitude, s'ils trouveront de la ſymmétrie dans un troupeau de brebis qui veut échapper à la dent meurtrière des loups, ou dans des payſans qui abandonnent leurs champs & leurs hameaux, pour éviter la fureur de l'ennemi qui les pourſuit ? Non ſans doute ; mais l'art eſt de ſçavoir déguiſer l'art. Je ne prêche point le déſordre & la confuſion ; je veux, au contraire, que la régularité ſe trouve dans l'irrégularité même ; je demande des grouppes ingénieux, des ſituations fortes, mais toujours naturelles, une manière de compoſer qui dérobe aux yeux toute la peine du compoſiteur. Quant aux figures, elles ne ſont en droit de plaire que lorſqu'elles ſont préſentées avec rapidité, & deſſinées avec autant de goût que d'élégance.

Des maîtres de ballets.

Je ne puis m'empêcher de déſapprouver les maîtres de *ballets* qui ont l'entêtement ridicule de vouloir que les figurans & les figurantes ſe modèlent exactement d'après eux, & compaſſent leurs mouvements, leurs geſtes & leurs attitudes d'après les leurs ; cette ſingulière prétention ne doit-elle pas s'oppoſer au développement des graces naturelles des exécutans, & étouffer en eux le ſentiment d'expreſſion qui leur eſt propre ?

Ce principe me paroît d'autant plus dangereux, qu'il eſt rare de trouver des maîtres de *ballets* qui ſentent ; il y en a ſi peu qui ſoient excellens comédiens, & qui poſſèdent l'art de peindre, par les geſtes, les mouvements de l'ame ; il eſt, dis-je, ſi difficile de retrouver parmi nous Batyle & Pylades, que je ne ſaurois me diſpenſer de condamner tous ceux qui, par l'idée qu'ils ont d'eux-mêmes, prétendent à ſe faire imiter. S'ils ſentent foiblement, ils exprimeront de même ; leurs geſtes ſeront froids, leur phyſionomie ſans caractère, leurs attitudes ſans paſſion. N'eſt-ce pas induire les figurans à erreur, que de leur faire copier du médiocre ? n'eſt-ce pas perdre ſon ouvrage, que de le faire exécuter gauchement ? Peut-on d'ailleurs donner des préceptes fixes pour l'action pantomime ? Les geſtes ne ſont-ils pas l'ouvrage de l'ame, & les interprètes fidèles de ſes mouvements ?

Un maître de *ballets* ſenſé doit faire, dans cette circonſtance ; ce que font la plupart des poëtes, qui, n'ayant ni les talents, ni les organes propres à la déclamation, font lire leur pièce, & s'abandonnent entièrement à l'intelligence des comédiens pour la repréſenter. Ils aſſiſtent, direz-vous, aux répétitions, j'en conviens ; mais ils donnent moins de préceptes que de conſeils. *Cette ſcène me paroît rendue foiblement ; vous ne mettez pas aſſez de débit dans telle autre ; celle-ci n'eſt pas jouée avec aſſez de feu, & le tableau qui réſulte de cette ſituation me laiſſe quelque choſe à déſirer* ; voilà le langage du poëte. Le maître de *ballets*, à ſon exemple, doit faire recommencer une ſcène en action, juſqu'à ce qu'enfin ceux qui l'exécutent aient rencontré cet inſtant de naturel inné chez tous les hommes ; inſtant précieux, qui ſe montre toujours avec autant de force que de vérité, lorſqu'il eſt produit par le ſentiment.

Le *ballet* bien compoſé eſt une peinture vivante des paſſions, des mœurs, des uſages, des cérémonies & du *coſtume* de tous les peuples de la terre ; conſéquemment il doit être pantomime dans tous les genres, & parler à l'ame par les yeux. Eſt-il dénué d'expreſſion, de tableaux frappans, de ſituations fortes, il n'offre plus alors qu'un ſpectacle froid & monotone. Ce genre de compoſition ne peut ſouffrir de médiocrité ; à l'exemple de la peinture, il exige une perfection d'autant plus difficile à atteindre, qu'il eſt ſubordonné à l'imitation fidelle de la nature, & qu'il eſt mal-aiſé, pour ne pas dire impoſſible, de ſaiſir cette ſorte de vérité ſéduiſante qui dérobe l'illuſion au ſpectateur, qui le tranſporte, en un inſtant, dans le lieu où la ſcène a dû ſe paſſer, qui met ſon ame dans la même ſituation où elle ſeroit, s'il voyoit l'action réelle dont l'art ne lui préſente que l'imitation. Quelle préciſion ne faut-il pas encore avoir, pour n'être pas au-deſſus ou au-deſſous de l'objet que l'on veut imiter ? Il eſt auſſi dangereux de trop embellir ſon modèle que de l'enlaidir ; ces deux défauts s'oppoſent également à la reſſemblance ; l'un exagère la nature, l'autre la dégrade.

Les *ballets* étant des repréſentations, ils doivent réunir les parties du drame. Les ſujets que l'on traite en ce genre ſont, pour la plupart, vuides de ſens, & n'offrent qu'un amas confus de ſcènes auſſi mal couſues que déſagréablement conduites ; cependant il eſt, en général, indiſpenſable de ſe ſoumettre à de certaines règles. Tout ſujet de *ballet* doit avoir ſon expoſition, ſon nœud & ſon dénouement. La réuſſite de ce genre de ſpectacle dépend en partie du bon choix des ſujets & de leur diſtribution.

L'art de la pantomime eſt ſans doute plus borné de nos jours, qu'il ne l'étoit ſous le règne d'Auguſte ; il eſt quantité de choſes qui ne peuvent ſe rendre intelligiblement par le ſecours des geſtes. Tout ce qui s'appelle dialogue tranquille, ne peut trouver place dans la pantomime. Si le compoſiteur n'a pas l'adreſſe de retrancher de ſon ſujet ce

Digitized by Google

qui lui paroît froid & monotone, *son ballet* ne fera aucune ſenſation. Si le ſpectacle de M. *Servandoni* ne réuſſiſſoit pas, ce n'étoit pas faute de geſtes; les bras de ſes acteurs n'étoient jamais dans l'inaction; cependant ſes repréſentations pantomimes étoient de glace; à peine une heure & demie de mouvements & de geſtes fourniſſoit-elle un ſeul inſtant au peintre.

Diane & Actéon, Diane & Endimion, Apollon & Daphné, Titon & l'Aurore, Acis & Galathée, ne peuvent fournir à l'intrigue d'un *ballet* en action, ſans le ſecours d'un génie vraiment poétique. Télémaque, dans l'iſle de Calypſo, offre un plan plus vaſte, & fera le ſujet d'un très-beau *ballet*, ſi toutefois le compoſiteur a l'art d'élaguer du poëme tout ce qui ne peut ſervir au peintre; s'il a l'adreſſe de faire paroître Mentor à propos, & le talent de l'éloigner de la ſcène, dès l'inſtant qu'il pourroit la refroidir.

Si les licences que l'on prend journellement dans les compoſitions théâtrales ne peuvent s'étendre au point de faire danſer Mentor dans le *ballet* de Télémaque, c'eſt une raiſon plus que ſuffiſante pour que le compoſiteur ne ſe ſerve de ce perſonnage qu'avec beaucoup de ménagement. Ne danſant point, il devient étranger au *ballet*, ſon expreſſion d'ailleurs étant dépourvue des graces que la danſe prête aux geſtes & aux attitudes, paroît moins animée, moins chaude, & conſéquemment moins intéreſſante. Il eſt permis aux grands talents d'innover, de ſortir des règles ordinaires, & de frayer des routes nouvelles, lorſqu'elles peuvent conduire à la perfection de leur art.

Mentor, dans un ſpectacle de danſe, peut & doit agir en danſant; cela ne choquera ni la vérité ni la vraiſemblance, pourvu que le compoſiteur ait l'art de lui conſerver un genre de danſe & d'expreſſion analogue à ſon caractère, à ſon âge & à ſon emploi. Je crois que je riſquerois l'aventure, & que de deux maux j'éviterois le plus grand; c'eſt l'ennui, perſonnage qui ne devroit jamais trouver place ſur la ſcène.

C'eſt un défaut capital que celui de vouloir aſſocier des genres contraires, & de mêler, ſans diſtinction, le ſérieux avec le comique, le noble avec le trivial, le galant avec le burleſque. Ces fautes groſſières, mais communes chez beaucoup de maîtres, décèlent la médiocrité de l'eſprit; elles affichent le mauvais goût & l'ignorance du compoſiteur. Le caractère & le genre d'un *ballet* ne doivent point être défigurés par des épiſodes d'un genre & d'un caractère oppoſés. Les métamorphoſes, les transformations & les changements qui s'emploient communément dans les pantomimes angloiſes des danſeurs de corde, ne peuvent être employés dans des ſujets nobles; c'eſt encore un autre défaut que de doubler & de tripler les objets: ces répétitions de ſcène refroidiſſent l'action & appauvriſſent le ſujet.

Une des parties eſſentielles au *ballet* eſt, ſans contredit, la variété; les indices & les tableaux qui en réſultent, doivent ſe ſuccéder avec rapidité; ſi l'action ne marche avec promptitude, ſi les ſcènes languiſſent, ſi le feu ne ſe communique également par-tout; que dis-je? s'il n'acquiert de nouveaux degrés de chaleur à meſure que l'intrigue ſe dénoue, le plan eſt mal conçu, mal combiné; il pèche contre les règles du théâtre, & l'exécution ne produit alors d'autre ſenſation ſur le ſpectateur, que celle de l'ennui qu'elle traîne après elle.

J'ai vu quatre ſcènes ſemblables dans le même ſujet; j'ai vu des meubles faire l'expoſition, le nœud & le dénouement d'un grand *ballet*. J'ai vu enfin aſſocier des incidents burleſques à l'action la plus noble & la plus voluptueuſe; la ſcène ſe paſſoit cependant dans un lieu reſpecté de toute l'Aſie. De pareils contre-ſens ne choquent-ils pas le bon goût? En mon particulier, j'en aurois été foiblement étonné, ſi je n'avois connu le mérite du compoſiteur; cela m'a preſque perſuadé qu'il y a plus d'indulgence dans la capitale que par-tout ailleurs.

Tout *ballet* compliqué & diffus qui ne me trace pas, avec netteté & ſans embarras, l'action qu'il repréſente, dont je ne pourrai deviner l'intrigue qu'un programme à la main; tout *ballet* dont je ne ſentirai pas le plan, & qui ne m'offrira pas une expoſition; un nœud & un dénouement, ne ſera plus, ſuivant mes idées, qu'un ſimple divertiſſement de danſe, plus ou moins bien exécuté, & qui ne m'affectera que médiocrement, puiſqu'il ne portera aucun caractère, & qu'il ſera dénué d'action & d'intérêt.

Mais la danſe de nos jours eſt belle; elle eſt, dira-t on, en droit de ſéduire & de plaire, dégagée même du ſentiment & de l'eſprit dont vous voulez qu'elle ſe décore. Je conviendrai que l'exécution méchanique de cet art eſt portée à un degré de perfection qui ne laiſſe rien à deſirer; j'ajouterai même qu'elle a ſouvent des graces, de la nobleſſe; mais ce n'eſt qu'une partie des qualités qu'elle doit avoir.

Les pas, l'aiſance & le brillant de leur enchaînement, l'aplomb, la fermeté, la viteſſe, la légéreté, la préciſion, les oppoſitions des bras avec les jambes; voilà ce que j'appèlle le méchaniſme de la danſe. Lorſque toutes ces parties ne ſont pas miſes en œuvre par l'eſprit, lorſque le génie ne dirige pas tours ces mouvements, & que le ſentiment & l'expreſſion ne leur prêtent pas des forces capables de m'émouvoir & de m'intéreſſer, j'applaudis alors à l'adreſſe, j'admire l'homme-machine, je rends juſtice à ſa force, à ſon agilité; mais il ne me fait éprouver aucune agitation; il ne m'attendrit pas, & ne me cauſe pas plus de ſenſation que l'arrangement des mots ſuivants: fait... pas... le... la... honte... non... crime... l'échafaud &. Cependant ces mots arrangés par le poëte, compoſent ce beau vers du comte d'Eſſex:

Le crime fait la honte, & non pas l'échafaud.

Il faut conclure de cette comparaiſon, que la danſe renferme en elle tout ce qui eſt néceſſaire au

Digitized by Google

beau langage, & qu'il ne ſuffit pas d'en connoître l'alphabet. Qu'un homme de génie arrange les lettres, forme & lie les mots; elle ceſſera d'être muette, elle parlera avec autant de force que d'énergie; & les *ballets* alors partageront avec les meilleures pièces du théâtre, la gloire de toucher, d'attendrir: de faire couler des larmes, d'amuſer, de ſéduire, & de plaire dans les genres moins ſérieux. La danſe embellie par le ſentiment & conduite par le talent, recevra enfin avec les éloges, les applaudiſſements que toute l'Europe accorde à la poéſie & à la peinture, les récompenſes glorieuſes dont on les honore.

Du genre propre au ballet.

Si les grandes paſſions conviennent à la tragédie, elles ne ſont pas moins néceſſaires au genre pantomime. Notre art eſt aſſujetti, en quelque façon, aux régles de la perſpective; les petits détails ſe perdent dans l'éloignement. Il faut, dans les tableaux de la danſe, des traits marqués, de grandes parties, des caractères vigoureux, des maſſes hardies, des oppoſitions & des contraſtes auſſi frappants, qu'artiſtement ménagés.

Il eſt bien ſingulier, que l'on ait comme ignoré juſqu'à préſent, que le genre le plus propre aux expreſſions de la danſe, eſt le genre tragique; il fournit de grands tableaux, des ſituations nobles & des coups de théâtre heureux: d'ailleurs les paſſions étant plus fortes & plus décidées dans les héros que dans les hommes ordinaires, l'imitation en devient plus facile, & l'action de la pantomime plus chaude, plus vraie & plus intelligible.

Un habile maître doit preſſentir d'un coup-d'œil l'effet général de toute la machine & ne jamais ſacrifier le tout à la partie.

Sans oublier les principaux perſonnages de la repréſentation, il doit penſer au plus grand nombre; fixe-t-il toute ſon attention ſur les premiers danſeurs & les premières danſeuſes; l'action devient froide, la marche des ſcènes ſe rallentit, & l'exécution eſt ſans effet.

Les principaux perſonnages de la tragédie de Mérope, ſont Mérope, Poliſonte, Egiſte, Narbas; mais quoique les autres acteurs ne ſoient point chargés de rôles auſſi importans, ils ne concourent pas moins à l'action générale & à la marche du drame, qui ſeroit coupée & ſuſpendue, ſi l'un de ces perſonnages manquoit à la repréſentation de cette pièce.

Il ne faut point d'inutilité au théâtre; conſéquemment on doit bannir de la ſcène ce qui peut y jetter du froid, & n'y introduire que le nombre exact de perſonnages néceſſaires à l'exécution du drame.

Un *ballet* en action doit être une pièce de ce genre; il doit être diviſé par ſcènes & par actes; chaque ſcène en particulier doit avoir, ainſi que l'acte, un commencement, un milieu & une fin; c'eſt-à-dire, ſon expoſition, ſon nœud & ſon dénouement.

J'ai dit que les principaux perſonnages d'un *ballet* ne devoient pas faire oublier les ſubalternes; je penſe même qu'il eſt moins difficile de faire jouer des rôles tranſcendants à Hercule & Omphale, à Ariane & Bacchus, à Ajax & Ulyſſe, &c. qu'à vingt-quatre perſonnes qui ſeront de leur ſuite. S'ils ne diſent rien ſur la ſcène, ils y ſont de trop & doivent en être bannis; s'ils y parlent, il faut que leur converſation ſoit toujours analogue à celle des premiers acteurs.

L'embarras n'eſt donc pas de donner un caractère dominant & diſtinctif à Ajax & Ulyſſe, puiſqu'ils l'ont naturellement & qu'ils ſont les héros de la ſcène. La difficulté conſiſte à y introduire les figurants avec décence; à leur donner des rôles plus ou moins forts; à les aſſocier aux actions de nos deux héros; à placer adroitement des femmes dans ce *ballet*; à faire partager à quelqu'une d'elles la ſituation d'Ajax; à faire pencher enfin le plus grand nombre en faveur d'Ulyſſe. Le triomphe de celui-ci & la mort de ſon rival, préſentent à l'artiſte une ſoule de tableaux plus piquants, plus pittoreſques les uns que les autres, & dont les contraſtes & le coloris doivent produire les plus vives ſenſations. Il eſt aiſé de concevoir, d'après mes idées, que le *ballet*-pantomime doit toujours être en action, & que les figurants ne doivent prendre la place de l'acteur qui quitte la ſcène, que pour la remplir à leur tour, non pas ſimplement par des figures ſymmétriques & des pas compaſſés, mais par une expreſſion vive & animée, qui tienne le ſpectateur toujours attentif au ſujet que les acteurs précédents lui ont expoſé.

Mais par un malheureux effet de l'habitude ou de l'ignorance, il eſt peu de *ballets* raiſonnés; on danſe pour danſer; on s'imagine que le tout conſiſte dans l'action des jambes, dans les ſauts élevés, & qu'on a rempli l'idée que les gens de goût ſe forment d'un *ballet*, lorſqu'on le charge d'exécutants qui n'exécutent rien; qui ſe mêlent, qui ſe heurtent, qui n'offrent que des tableaux froids & confus, deſſinés ſans goût, groupés ſans grace, privés de toute harmonie & de cette expreſſion, fille du ſentiment, qui ſeule peut embellir l'art, en lui donnant la vie.

Il faut convenir néanmoins, que l'on rencontre quelquefois dans ces ſortes de compoſitions, des beautés de détail & quelques étincelles de génie, mais il en eſt très peu qui forment un tout & un enſemble. Le tableau pêchera ou par la compoſition, ou par le coloris; ou s'il eſt deſſiné correctement, il n'en ſera peut-être pas moins ſans goût, ſans grace & ſans imagination.

Ne concluez pas, de ce que j'ai dit plus haut ſur les figurants & ſur les figurantes, qu'ils doivent jouer des rôles auſſi marqués que les premiers ſujets; mais comme l'action d'un *ballet* eſt tiède, ſi elle n'eſt générale, je ſoutiens qu'il faut qu'ils y participent avec autant d'art que de ménagement; car il eſt important que les ſujets chargés des principaux rôles, conſervent de la force & de la ſupériorité ſur les objets qui les environnent. L'art du compoſiteur eſt donc de rapprocher & de réunir toutes ſes idées en un ſeul point, afin que les opérations

Digitized by Google

de l'esprit & du génie y aboutissent toutes. Avec ce talent, les caractères paroîtront dans un beau jour, & ne seront ni sacrifiés, ni effacés par les objets qui ne sont faits que pour leur prêter de la vigueur & des ombres.

Un maître de *ballets* doit s'attacher à donner à tous les acteurs dansans une action, une expression & un caractère différents; ils doivent tous arriver au même but par des routes diverses, & concourir unanimement & de concert à peindre, par la vérité de leurs gestes & de leur imitation, l'action, que le compositeur a pris soin de leur tracer. Si l'uniformité régne dans un *ballet*, si l'on ne découvre point cette diversité d'expression, de formes, d'attitude & de caractère que l'on rencontre dans la nature; si ces nuances délicates, mais vraies, qui peignent les mêmes passions avec des traits plus ou moins marqués & des couleurs plus ou moins vives, ne sont point ménagées avec art & distribuées avec goût & intelligence, alors le tableau est à peine une copie médiocre d'un excellent original; & comme il ne présente aucune vérité, il n'a ni la force ni le droit d'émouvoir, ni d'affecter.

Ce qui me choqua, il y a quelques années, dans le *ballet* de Diane & Endimion, que je vis exécuter à Paris, est moins l'exécution méchanique, que la mauvaise distribution du plan. Quelle idée, de saisir pour l'action, l'instant où Diane est occupée à donner à Endimion des marques de sa tendresse? Le compositeur étoit il excusable d'associer des paysans à cette déesse, & de les rendre témoins de sa foiblesse & de sa passion, & peut-on pêcher plus grossièrement contre la vraisemblance? Diane, suivant la fable, ne voyoit Endimion que lorsque la nuit faisoit son cours, & dans le temps où les mortels sont livrés au sommeil: cela ne doit-il pas exclure toute suite? L'amour seul pouvoit être de la partie; mais des paysans, des nymphes, Diane à la chasse: quelle licence! quel contre-sens! ou, pour mieux dire, quelle ignorance! On voit aisément que l'auteur n'avoit qu'une idée confuse & imparfaite de la fable; qu'il a mêlé celle d'Actéon, où Diane est dans le bain avec ses nymphes, à celle d'Endimion. Le nœud de ce *ballet* étoit singulier; les nymphes y jouoient le personnage de la chasteté; elles vouloient massacrer l'amour & le berger; mais Diane moins vertueuse qu'elles, & emportée par sa passion, s'opposoit à leur fureur & voloit au-devant de leurs coups. L'amour, pour les punir de cet excès de vertu, les rendoit sensibles. De la haine, elles passoient avec rapidité à la tendresse, & ce dieu les unissoit aux paysans. Vous voyez que ce plan est contre toutes les règles, & que la conduite en est aussi peu ingénieuse qu'elle est fausse. Je comprends que le compositeur a tout sacrifié à l'effet, & que la scène des flèches en l'air, prêtes à percer l'amour, l'avoit séduit; mais cette scène étoit déplacée. Nulle vraisemblance d'ailleurs dans le tableau; on avoit prêté aux nymphes le caractère & la fureur des bacchantes qui déchirèrent Orphée; Diane avoit moins l'expression d'une amante que d'une furie; Endimion peu reconnoissant & peu sensible à la scène qui se passoit en sa faveur, paroissoit moins tendre qu'indifférent; l'amour n'étoit qu'un enfant craintif, que le bruit intimide & que la peur fait fuir: tels sont les caractères manqués qui affoiblissoient le tableau, le privoient de son effet & attestoient l'ineptie du compositeur.

Que les maîtres de *ballets* qui voudront se former une idée juste de leur art, jettent attentivement les yeux sur les batailles d'Alexandre, peintes par *Lebrun*; sur celles de Louis XIV, peintes par Vander-Meulen: ils verront, que ces deux héros, qui font les sujets principaux de chaque tableau, ne fixent point seuls l'œil admirateur. Cette quantité prodigieuse de combattants, de vaincus & de vainqueurs, partage agréablement les regards, & concourt unanimement à la beauté & à la perfection de ces chefs-d'œuvre; chaque tête a son expression & son caractère particulier; chaque attitude a de la force & de l'énergie; les groupes, les terrassements, les renversements sont aussi pittoresques qu'ingénieux: tout parle, tout intéresse, parce que tout est vrai; parce que l'imitation de la nature est fidelle; en un mot, parce que tout concourt à l'effet général. Que l'on jette ensuite sur ces tableaux un voile qui dérobe à la vue les sièges, les batailles, les trophées, les triomphes; que l'on ne laisse voir enfin que les deux héros; l'intérêt s'affoiblira: il ne restera que les portraits des deux grands princes.

Les tableaux exigent une action de détail, un certain nombre de personnages, dont les caractères, les attitudes & les gestes doivent être aussi vrais & aussi naturels qu'expressifs. Si le spectateur éclairé ne démêle point au premier coup-d'œil l'idée du peintre; si le trait d'histoire, dont il a fait choix, ne se retrace pas à l'imagination du spectateur, avec promptitude, la distribution est défectueuse, l'instant mal choisi, & la composition obscure & de mauvais goût.

Cette différence du tableau au portrait devroit être également reçue dans la danse. Le *ballet*, comme je le sens & tel qu'il doit être, se nomme à juste titre *ballet*; jeux au contraire qui sont monotones & sans expression, qui ne présentent que des copies tièdes & imparfaites de la nature, ne doivent s'appeler que des divertissements fastidieux & inanimés.

Le *ballet* est l'image d'un tableau bien composé, s'il n'en est l'original. Vous me direz peut-être, qu'il ne faut qu'un seul trait au peintre, qu'un seul instant, pour caractériser le sujet de son tableau; mais que le *ballet* est une continuité d'action, un enchaînement de circonstances, qui doit en offrir une multitude. Nous voilà d'accord, & pour que ma comparaison soit juste, je mettrai le *ballet* en action, en parallèle avec la galerie du Luxembourg, peinte par *Rubens*: chaque tableau présente une scène; cette scène conduit naturellement à une autre: de scène en scène on arrive au dénouement, & l'œil lit sans peine & sans embarras, l'histoire d'un prince, dont

Digitized by Google

dont la mémoire eſt gravée par l'amour & la reconnoiſſance dans le cœur de tous les françois.

Je crois décidément qu'il n'eſt pas moins difficile à un peintre & à un maître de *ballets*, de faire un poëme ou un drame en peinture & en danſe, qu'il ne l'eſt à un poëte d'en compoſer un; car ſi le génie manque, on n'arrive à rien; ce n'eſt point avec les jambes que l'on peut peindre; tant que la tête des danſeurs ne conduira pas leurs pieds, ils s'égareront toujours, & leur exécution ſera machinale: & qu'eſt-ce que l'art de la danſe, quand il ſe borne à tracer quelques pas avec une froide régularité?

De l'effet du ballet.

La danſe & les *ballets* ſont la folie du jour; ils ſont ſuivis avec une eſpèce de fureur, & jamais art ne fut plus encouragé par les applaudiſſemens que le nôtre. La ſcène françoiſe, la plus riche de l'Europe en drames de l'un & de l'autre genre, & la plus fertile en grands talents, à été forcée en quelque façon, pour ſatisfaire au goût du public & ſe mettre à la mode, d'aſſocier les danſes à ſes repréſentations.

Le goût vif & déterminé pour les *ballets* eſt général; tours les ſouverains en décorent leurs ſpectacles, moins pour ſe modeler d'après nos uſages, que pour ſatisfaire l'empreſſement qu'excite cet art. La plus petite troupe de province traîne après elle un eſſaim de danſeurs & de danſeuſes; que dis-je, les farceurs & les marchands d'orviétan comptent beaucoup plus ſur la vertu de leurs *ballets*, que ſur celle de leur beaume; c'eſt avec des entrechats qu'ils faſcinent les yeux de la populace; & le débit de leurs remèdes augmente ou diminue à proportion que leurs divertiſſemens ſont plus ou moins nombreux.

L'indulgence avec laquelle le public applaudit à de ſimples ébauches, devroit, ce me ſemble, engager l'artiſte à chercher la perfection. Les éloges doivent encourager, & non éblouir, au point de perſuader qu'on a tout fait, & qu'on a atteint au but auquel on peut parvenir. La ſécurité de la plupart des maîtres, le peu de ſoin qu'ils ſe donnent pour aller plus loin, me feroient ſoupçonner qu'ils imaginent qu'il n'eſt rien au-delà de ce qu'ils ſavent, & qu'ils touchent aux bornes de l'art.

Le public, de ſon côté, aime à ſe faire une douce illuſion, & à ſe perſuader que le goût & les talens de ſon ſiècle ſont fort au-deſſus de ceux des ſiècles précédens; il applaudit avec fureur aux cabrioles de nos danſeurs & aux minauderies de nos danſeuſes. Je ne parle point de cette partie du public qui en eſt l'ame & le reſſort, de ces hommes ſenſés qui, dégagés des préjugés de l'habitude, gémiſſent de la dépravation du goût, qui écoutent avec tranquillité, qui regardent avec attention, qui pèſent avant de juger, & qui n'applaudiſſent jamais que lorſque les objets les remuent, les affectent & les tranſportent; ces battemens de mains prodigués au haſard ou ſans ménagement, perdent ſouvent les jeunes gens qui ſe livrent au théâtre. Les applaudiſſemens ſont les aliments des arts, je le ſais; mais ils ceſſent d'être ſalutaires, s'ils ne ſont diſtribués à propos; une nourriture trop forte, loin de former le tempéramment, le dérange & l'affoiblit; les commençans au théâtre ſont l'image des enfans que l'amour trop aveugle & trop tendre de leurs parens perd ſans reſſource. On apperçoit les défauts & les imperfections, à meſure que l'illuſion s'efface & que l'enthouſiaſme de la nouveauté diminue.

La peinture & la danſe ont cet avantage ſur les autres arts, qu'ils ſont de tours les pays, de toutes les nations; que leur langage eſt univerſellement entendu, & qu'ils ſont par-tout une égale ſenſation.

Si notre art, tout imparfait qu'il eſt, ſéduit & enchaîne le ſpectateur; ſi la danſe, dénuée des charmes de l'expreſſion, cauſe quelquefois du trouble, de l'émotion, & jette notre ame dans un déſordre agréable, quelle force & quel empire n'auroit-elle pas ſur nos ſens, ſi ſes mouvemens étoient dirigés par l'eſprit, & ſes tableaux eſquiſſés par le ſentiment! il n'eſt pas douteux que les *ballets* ne deviennent rivaux de la peinture, lorſque ceux qui les exécutent ſeront moins automates, & que ceux qui les compoſent ſeront mieux organiſés.

Un beau tableau n'eſt qu'une copie de la nature; un beau *ballet* eſt la nature même, embellie de tours les charmes de l'art. Si de ſimples images m'entraînent à l'illuſion, ſi la magie de la peinture me tranſporte, ſi je ſuis attendri à la vue d'un tableau, ſi mon ame éduite eſt vivement affectée par le preſtige, ſi les couleurs & les pinceaux dans les mains du peintre habile, ſéduiſent mes ſens au point de me montrer la nature, de la faire parler, de l'entendre & de lui répondre, quelle ſera ma ſenſibilité, que deviendrai-je, & quelle ſenſation n'éprouverai-je pas à la vue d'une repréſentation encore plus vraie, d'une action rendue par mes ſemblables? Quel empire n'auront pas ſur mon imagination des tableaux vivants & variés? Rien n'intéreſſe ſi fort l'humanité que l'humanité même. Oui, il eſt honteux que la danſe renonce à l'empire qu'elle peut avoir ſur l'ame, & qu'elle ne s'attache qu'à plaire aux yeux. Un beau *ballet* eſt juſqu'à préſent un être imaginaire; c'eſt le phénix. Il ne ſe trouve point.

En vain eſpérera-t on de lui donner une forme nouvelle, tant qu'on ſera eſclave des vieilles méthodes & des anciennes maximes de l'opéra. Nous ne voyons ſur nos théâtres que des copies fort imparfaites des copies qui les ont précédées; n'exerçons point ſimplement des pas; étudions les paſſions. En habituant notre ame à les ſentir, la difficulté de les exprimer s'évanouira; alors la phyſionomie recevra toutes ſes impreſſions de l'agitation du cœur; elle ſe caractériſera de mille manières différentes; elle donnera de l'énergie aux mouvemens extérieurs, & peindra, avec des traits de feu, le déſordre des ſens, & le tumulte qui régnera

Digitized by Google

au-dedans de nous-mêmes.

Il ne faut à la danse qu'un beau modèle, un homme de génie, & les *ballets* changeront de caractère; qu'il paroisse ce restaurateur de la vraie danse, ce réformateur du faux goût & des habitudes vicieuses qui ont appauvri l'art; mais qu'il paroisse dans la capitale. S'il veut persuader, qu'il déssile les yeux trop fascinés des jeunes danseurs, & qu'il leur dise, enfans de Terpsichore, renoncez aux cabrioles, aux entrechats & aux pas trop compliqués; abandonnez la minauderie pour vous livrer au sentiment, aux graces naïves & à l'expression; appliquez-vous à la pantomime noble; n'oubliez jamais qu'elle est l'ame de votre art; mettez de l'esprit & du raisonnement dans vos pas de deux; que la volupté en caractérise la marche, & que le goût en distribue toutes les situations; quittez ces masques froids, copies imparfaites de la nature; ils dérobent vos traits; ils éclipsent, pour ainsi dire, votre ame, & vous privent de la partie la plus nécessaire à l'expression; défaites vous de ces perruques qui font perdre à la tête les justes proportions qu'elle doit avoir avec le corps; secouez l'usage de ces paniers roides & ghindés qui privent l'exécution de ses charmes, qui défigurent l'élégance des attitudes, & qui effacent la beauté des contours que le buste doit avoir dans ses différentes positions.

Renoncez à cette routine servile qui retient l'art à son berceau; voyez tout ce qui est relatif à votre talent; soyez original; faites-vous un genre d'après les études que vous aurez faites; copiez, mais ne copiez que la nature; c'est un beau modèle, elle n'égara jamais ceux qui l'ont suivie.

Et vous, jeunes gens, qui voulez faire des *ballets*, & qui croyez que, pour y réussir, il ne s'agit que d'avoir figuré deux ans sous un homme de talent, commencez par en avoir. Sans feu, sans esprit, sans imagination, sans goût & sans connoissances, osez-vous vous flatter d'être peintres? Vous voulez composer d'après l'histoire, & vous ne la connoissez pas: appliquez-vous à l'étudier; que vos *ballets* soient des poëmes; apprenez l'art d'en faire un beau choix. N'entreprenez jamais de traiter de grands dessins sans en avoir fait un plan raisonné; jettez vos idées sur le papier, relisez-les cent fois; divisez votre drame par scènes; que chacune d'elles soit intéressante, & conduise successivement sans embarras, sans inutilités, à un dénouement heureux; évitez soigneusement les longueurs; elles refroidissent l'action & en rallentissent la marche; songez que les tableaux & les situations sont les plus beaux momens de la composition; faites danser vos figurans & vos figurantes, mais qu'ils parlent & qu'ils peignent en dansant; qu'ils soient pantomimes, & que les passions les métamorphosent à chaque instant. Si leurs gestes & leurs physionomies sont sans cesse d'accord avec leur ame, l'expression qui en résultera sera celle du sentiment, & vivifiera votre ouvrage. N'allez jamais à la répétition la tête pleine de figures & vuide de bon sens; soyez pénétrés de votre sujet; l'imagination vivement frappée de l'objet que vous voudrez peindre, vous fournira les traits, les pas & les gestes convenables. Vos tableaux auront du feu, de l'énergie; ils seront pleins de vérité, lorsque vous serez affectés & remplis de vos modèles. Portez l'amour de votre art jusqu'à l'enthousiasme. On ne réussit dans les compositions théâtrales qu'autant que le cœur est agité, que l'ame est vivement émue, que l'imagination est embrasée.

Etes-vous tiède au contraire, votre sang circule-t-il paisiblement dans vos veines? votre cœur est-il de glace? votre ame est-t-elle insensible? renoncez au théâtre; abandonnez un art qui n'est pas fait pour vous. Livrez-vous à un métier où les mouvements de l'ame soient inutiles, où le génie n'a rien à faire, & où il ne faut que des bras & des mains.

Ces avis donnés & suivis, délivreroient la scène d'une quantité innombrable de mauvais danseurs, de mauvais maîtres de *ballets*, & enrichiroient les forges & les boutiques des artisans d'un très-grand nombre d'ouvriers plus utiles aux besoins de la société, qu'ils ne l'étoient à ses amusements & à ses plaisirs.

Des connoissances nécessaires aux compositeurs de ballets.

Pour convaincre de la difficulté qu'il y a d'exceller dans cet art, je vais faire l'esquisse des connoissances que nous devrions avoir; connoissances qui, tout indispensables qu'elles sont, ne caractérisent cependant pas distinctement le maître de *ballets*; car on pourroit les posséder sans être capable de composer le moindre tableau, de créer le moindre groupe, & d'imaginer la moindre situation.

A en juger par la quantité prodigieuse des maîtres en ce genre qui se trouvent répandus dans l'Europe, on seroit tenté de croire que cet art est aussi facile qu'il est agréable; mais ce qui prouve clairement qu'il est mal-aisé d'y réussir & de le porter à la perfection, c'est que ce titre de maître de *ballets*, si légèrement usurpé, n'est que trop rarement mérité. Nul d'entre eux ne peut exceller, s'il n'est véritablement favorisé par la nature. De quoi peut-on être capable sans le secours du génie, de l'imagination & du goût? Comment surmonter les obstacles, applanir les difficultés, & franchir les bornes de la médiocrité, si l'on n'a reçu en partage le germe de son art, si l'on n'est enfin doué de tous les talents que l'étude ne donne point, qui ne peuvent s'acquérir par l'habitude, & qui, innés dans l'artiste, font les forces qui lui prêtent des ailes, & qui l'élèvent d'un vol rapide au plus haut point de perfection & au plus haut degré de son art?

Si vous consultiez Lucien, vous apprendrez de lui toutes les qualités qui distinguent & qui caractérisent le grand maître de *ballets*, & vous verrez que l'histoire, la fable, les poëmes de l'antiquité &

Digitized by Google

la ſcience des temps exigent toute ſon application. Ce n'eſt en effet que d'après d'exactes connoiſſances dans toutes ces parties, que nous pouvons eſpérer de réuſſir dans nos compoſitions. Réuniſſons le génie du poëte & le génie du peintre, l'un pour concevoir, l'autre pour exécuter.

Une teinture de géométrie ne peut être encore que très-avantageuſe; elle répandra de la netteté dans les figures, de l'ordre dans les combinaiſons, de la préciſion dans les formes. En abrégeant les longueurs, elle prêtera de la juſteſſe à l'exécution.

Le *ballet* eſt une eſpèce de machine plus ou moins compliquée, dont les différents effets ne frappent & ne ſurprennent qu'autant qu'ils ſont prompts & multipliés. Ces liaiſons & ces ſuites de figures, ces mouvements qui ſe ſuccèdent avec rapidité, ces formes qui tournent dans des ſens contraires, ce mélange d'enchainement, cet enſemble & cette harmonie qui régnent dans les temps & dans les développemens, tout ne vous peint-il pas l'image d'une machine ingénieuſement conſtruite?

Les *ballets*, au contraire, qui trainent après eux le déſordre & la confuſion, dont la marche eſt inégale, dont les figures ſont brouillées, ne reſſemblent-ils pas à ces ouvrages de méchanique mal combinés, qui, chargés d'une quantité immenſe de roues & de reſſorts, trompent l'attente de l'artiſte & l'eſpérance du public, perce qu'ils pèchent également par les proportions & la juſteſſe?

Nos productions tiennent ſouvent encore du merveilleux. Pluſieurs d'entre elles exigent des machines: il eſt, par exemple, peu de ſujets dans Ovide, que l'on puiſſe rendre ſans y aſſocier les changements, les vols, les métamorphoſes, &c.; il faut donc qu'un maître de *ballets* renonce aux ſujets de ce genre, s'il n'eſt machiniſte lui-même. On ne trouve malheureuſement en province que des manœuvres ou des garçons de théâtre, que la protection comique élève par degrés à ce grade; leurs talens conſiſtent & ſe renferment dans la ſcience de lever les luſtres qu'ils ont mouchés longtemps, ou dans celle de faire deſcendre par faccades une gloire mal équipée. Les théâtres d'Italie ne brillent point par les machines; ceux de l'Allemagne, conſtruits ſur les mêmes plans, ſont également privés de cette partie magique du ſpectacle; enſorte qu'un maître de *ballets* ſe trouve fort embarraſſé ſur ces théâtres, s'il n'a quelque connoiſſance du méchaniſme, s'il ne peut développer ſes idées avec clarté & conſtruire à cet effet de petits modèles, qui ſervent toujours plus à l'intelligence des ouvriers que tous les diſcours, quelque clairs & quelque précis qu'ils puiſſent être.

Les théâtres de Paris & de Londres ſont ceux où l'on trouve dans ce genre les plus grandes reſſources. Les Anglois ſont ingénieux; leurs machines de théâtre ſont plus ſimplifiées que les nôtres; auſſi les effets en ſont ils auſſi prompts que ſubtils. Chez eux, tous les ouvrages qui concernent la manœuvre ſont d'un fini & d'une délicateſſe admirable; cette propreté, ce ſoin & cette exactitude qu'ils emploient dans les plus petites parties, peuvent contribuer ſans doute à la viteſſe & à la préciſion. C'eſt principalement dans leurs pantomimes, genre trivial, ſans goût, ſans intérêt, d'une intrigue baſſe, que les chefs-d'œuvre du méchaniſme ſe déploient. On peut dire que ce ſpectacle, qui entraine après lui des dépenſes immenſes, n'eſt fait que pour des yeux que rien ne peut bleſſer, & qu'il réuſſiroit médiocrement ſur nos théâtres, où l'on n'aime la plaiſanterie qu'autant qu'elle eſt aſſociée à la décence, qu'elle eſt fine & délicate, & qu'elle ne bleſſe ni les mœurs ni le goût.

Un compoſiteur qui veut s'élever au-deſſus du commun, doit étudier les peintres, & les ſuivre dans leurs différentes manières de compoſer & de faire. Son art a le même objet à remplir que le leur, ſoit pour la reſſemblance, le mélange des couleurs, le clair obſcur, ſoit pour la manière de grouper & de draper les figures, de les poſer dans des attitudes élégantes, de leur donner enfin du caractère, du feu, de l'expreſſion; or, le maître de *ballets* pourra-t-il réuſſir, s'il ne réunit les parties & les qualités qui conſtituent le grand peintre?

Je pars de ce principe, pour oſer croire que l'étude de l'anatomie jettera de la netteté dans les préceptes qu'il donnera aux ſujets qu'il voudra former; il démêlera dès lors aiſément les vices de conformation, & les défauts d'habitude qui s'oppoſent ſi ſouvent aux progrès des élèves. Connoiſſant la cauſe du mal, il y remédiera facilement; dirigeant ſes leçons & ſes préceptes d'après un examen ſage & exact, ils ne porteront jamais à faux. C'eſt au peu d'application que les maîtres apportent à dévoiler la conformation de leurs écoliers (conformation qui varie tout autant que les phyſionomies), que l'on doit cette nuée de mauvais danſeurs, qui ſeroit moindre ſans doute, ſi on avoit eu le talent de les placer dans le genre qui leur étoit propre.

M. *Bourgelat*, écuyer du roi, chef de l'académie de Lyon, auſſi cher aux étrangers qu'à ſa nation, ne s'eſt pas borné à exercer des chevaux une grande partie de ſa vie; il en a ſoigneuſement recherché la nature; il en a reconnu juſqu'aux fibres les plus déliées. Ne croyez pas que les maladies de ces animaux aient été l'unique but de ſes études anatomiques; il a ſorcé, pour ainſi dire, la nature à lui avouer ce qu'elle avoit conſtamment refuſé de révéler juſqu'à lui; la connoiſſance intime de la ſucceſſion harmonique des membres du cheval dans toutes ſes allures & dans tous les airs, ainſi que la découverte de la ſource, du principe & des moyens de tous les mouvements dont l'animal eſt ſuſceptible, l'ont conduit à une méthode unique, ſimple, facile, qui tend à ne jamais rien exiger du cheval que dans des temps juſtes, naturels & poſſibles; temps qui ſont donc les ſeuls où l'exécution n'eſt point pénible à l'animal, & où il ne ſauroit ſe ſouſtraire à l'obéiſſance.

Digitized by Google

Le peintre n'étudie point auſſi l'anatomie pour peindre des ſquelettes; il ne deſſine point d'après l'écorché de Michel-Ange pour placer ſes figures hideuſes dans ſes tableaux; cependant ces études lui ſont abſolument utiles pour rendre l'homme dans ſes proportions, & pour le deſſiner dans ſes mouvements & dans ſes attitudes.

Si le nu doit ſe faire ſentir ſous la draperie, il faut encore que les os ſe faſſent ſentir ſous les chairs. Il eſt eſſentiel de diſcerner la place que chaque partie doit occuper; l'homme enfin doit ſe trouver ſous la draperie, l'écorché ſous la peau, & le ſquelette ſous les chairs, pour que la figure ſoit deſſinée dans la vérité de la nature & dans les proportions raiſonnées de l'art.

Le deſſin eſt trop utile aux *ballets*, pour que ceux qui les compoſent ne s'y attachent pas ſérieuſement. Il contribuera à l'agrément des formes; il répandra de la nouveauté & de l'élégance dans les figures, de la volupté dans les groupes, des graces dans les poſitions du corps, de la préciſion & de la juſteſſe dans les attitudes. Néglige-t-on le deſſin, on commet des fautes groſſières dans la compoſition. Les têtes ne ſe trouvent plus placées agréablement, & contraſtent mal avec les effacements du corps; les bras ne ſont plus poſés dans des ſituations aiſées; tout eſt lourd, tout annonce la peine, tout eſt privé d'enſemble & d'harmonie.

Le maître de *ballets* qui ignorera la muſique, *phraſera* mal les airs; il n'en ſaiſira pas l'eſprit & le caractère; il n'ajuſtera pas les mouvements de la danſe à ceux de la meſure avec cette préciſion & cette fineſſe d'oreille qui ſont abſolument néceſſaires, à moins qu'il ne ſoit doué de cette ſenſibilité d'organe que la nature donne plus communément que l'art, & qui eſt fort au-deſſus de celle que l'on peut acquérir par l'application & l'exercice.

Le bon choix des airs eſt une partie auſſi eſſentielle à la danſe, que le choix des mots & le tour des phraſes l'eſt à l'éloquence. Ce ſont les mouvements & les traits de la muſique qui fixent & déterminent tous ceux du danſeur. Le chant des airs eſt-il uniforme & ſans goût, le *ballet* ſe modèlera ſur ce chant; il ſera froid & languiſſant.

Par le rapport intime qui ſe trouve entre la muſique & la danſe, il n'eſt pas douteux qu'un maître de *ballets* retirera des avantages certains de la connoiſſance pratique de cet art; il pourra communiquer ſes idées au muſicien; & s'il joint le goût au ſavoir, il compoſera ſes airs lui-même, ou il fournira au compoſiteur les principaux traits qui doivent caractériſer ſon action; ces traits étant expreſſifs & variés, la danſe ne pourra manquer de l'être à ſon tour. La muſique bien faite doit peindre, doit parler; la danſe, en imitant ſes ſons, ſera l'écho qui répétera tout ce qu'elle articulera. Eſt-elle muette, au contraire, ne dit-elle rien au danſeur, il ne peut lui répondre; & dès-lors tout ſentiment, toute expreſſion ſont bannis de l'exécution.

Rien n'étant indifférent au génie, rien ne doit l'être au maître de *ballets*. Il ne peut ſe diſtinguer dans ſon art, qu'autant qu'il s'appliquera à l'étude de ceux dont je viens de parler; exiger qu'il les poſſède tous dans un degré de ſupériorité qui n'eſt réſervé qu'à ceux qui ſe livrent particulièrement à chacun d'eux, ce ſeroit demander l'impoſſible; mais s'il n'en a pas la pratique, il doit en avoir l'eſprit.

Je ne veux que des connoiſſances générales, qu'une teinture de chacune des ſciences qui, par le rapport qu'elles ont entre elles, peuvent concourir à l'embelliſſement & à la gloire de la nôtre.

Tous les arts ſe tiennent par la main, & font l'image d'une famille nombreuſe qui cherche à s'illuſtrer. L'utilité dont ils ſont à la ſociété, excite leur émulation; la gloire eſt leur but; ils ſe prêtent mutuellement des ſecours pour y atteindre. Chacun d'eux prend des routes oppoſées, comme chacun d'eux a des principes différents; mais on y trouve cependant certains traits frappans, certain air de reſſemblance, qui annonce leur union intime & le beſoin qu'ils ont les uns des autres pour s'élever, pour s'embellir & pour ſe perpétuer.

De ce rapport des arts, de cette harmonie qui règne entre eux, il faut conclure que le maître de *ballets*, dont les connoiſſances ſeront le plus étendues, & qui aura le plus de génie & d'imagination, ſera celui qui mettra le plus de feu, de vérité, d'eſprit & d'intérêt dans ſes compoſitions.

Des ſujets du ballet.

Si les arts s'entre-aident, s'ils offrent des ſecours à la danſe, la nature ſemble s'empreſſer à lui en préſenter à chaque inſtant de nouveaux; la cour & le village, les élémens, les ſaiſons, tout concourt à lui fournir les moyens de ſe varier & de plaire.

Un maître de *ballets* doit donc tout voir, tout examiner, puiſque tout ce qui exiſte dans l'univers peut lui ſervir de modèle.

Que de tableaux diverſifiés ne trouvera-t-il pas chez les artiſans! chacun d'eux a des attitudes différentes, relativement aux poſitions & aux mouvements que leurs travaux exigent. Cette allure, ce maintien, cette façon de ſe mouvoir, toujours analogue à leur métier, & toujours comique, doit être ſaiſie par le compoſiteur; elle eſt d'autant plus facile à imiter, qu'elle eſt ineffaçable chez les gens de métier, euſſent-ils même fait fortune & abandonné leurs profeſſions, effets ordinaires de l'habitude, lorſqu'elle eſt contractée par le temps, & fortifiée par les peines & les travaux.

Que de tableaux bizarres & ſinguliers ne trouvera-t-il pas encore dans la multitude de ces objets agréables, de ces petits maîtres ſubalternes, qui ſont les ſinges & les caricatures des ridicules de ceux à qui l'âge, le nom ou la fortune ſemblent donner des privilèges de frivolité, d'inconſéquence & de fauſſeté!

Les embarras des rues, les promenades publi-

Digitized by Google

ques, les guinguettes, les amuſements & les travaux de la campagne, une noce villageoiſe, la chaſſe, la pêche, les moiſſons, les vendanges, la manière ruſtique d'arroſer une fleur, de la préſenter à ſa bergere, de dénicher des oiſeaux, de jouer du chalumeau, tout lui offre des tableaux pittoreſques & variés, d'un genre & d'un coloris différens.

Un camp, des évolutions militaires, les exercices, les attaques & les défenſes des places, un port de mer, une rade, un embarquement & un débarquement; voilà des images qui doivent attirer nos regards, & porter notre art à ſa perfection, ſi l'exécution en eſt naturelle.

Les chefs-d'œuvre de *Racine*, de *Corneille*, de *Voltaire*, de *Crébillon*, ne peuvent-ils pas encore ſervir de modèle à la danſe dans le genre noble? Ceux de *Moliere*, de *Regnard* & de pluſieurs auteurs célèbres, ne nous préſentent-ils pas des tableaux d'un genre moins élevé? Je vois le peuple danſant ſe récrier à cette proportion; je l'entends qui me traite d'inſenſé: mettre des tragédies & des comédies en danſe, quelle folie; y a-t-il de poſſibilité? oui ſans doute; reſſerrez l'action de l'avare, retranchez de cette pièce tout dialogue tranquille, rapprochez les incidents, réuniſſez tous les tableaux épars de ces drames, & vous réuſſirez.

Vous rendrez intelligiblement la ſcène de la bague, celle où l'avare touille la flèche, celle où Froſine l'entretient de ſa maîtreſſe; vous peindrez le déſeſpoir & la fureur d'Harpagon, avec des couleurs auſſi vives que celles que Molière a employées, ſi toutefois vous avez une ame. Tout ce qui peut ſervir à la peinture doit ſervir à la danſe; que l'on me prouve que les pièces des auteurs que je viens de nommer ſont dépourvues de caractère, dénuées d'intérêt, privées de ſituations fortes, & que *Boucher* & *Vanloo* ne pourront jamais imaginer, d'après ces chefs-d'œuvre, que des tableaux froids & déſagréables; alors je conviendrai que ce que j'ai avancé n'eſt qu'un paradoxe; mais s'il peut réſulter de ces pièces une multitude d'excellens tableaux, j'ai gain de cauſe; ce n'eſt plus ma faute ſi les peintres pantomimes nous manquent, & ſi le génie ne fraie point avec nos danſeurs.

Batyle, *Pilade*, *Hylas*, ne ſuccédèrent ils pas aux comédiens, lorſque ceux-ci furent bannis de Rome? Ne commencèrent-ils pas à repréſenter en *pantomime* les ſcènes des meilleures pièces de ce temps? Encouragés par leurs ſuccès, ils tentèrent de jouer des actes ſéparés, & la réuſſite de cette entrepriſe les détermina enfin à donner des pièces entières, qui furent reçues avec des applaudiſſements univerſels.

Mais ces pièces, dira-t-on, étoient généralement connues; elles ſervoient, pour ainſi dire, de programme aux ſpectateurs, qui, les ayant gravées dans la mémoire, ſuivoient l'acteur ſans peine, & le devinoient même avant qu'il s'exprimât. N'aurons-nous pas les mêmes avantages, lorſque nous mettrons en danſe les drames les plus eſtimés de notre théâtre? Serions-nous moins bien organiſés que les danſeurs de Rome? & ce qui s'eſt fait du temps d'Auguſte, ne peut il ſe faire aujourd'hui? Ce ſeroit avilir les hommes que de le penſer, & dépriſer le goût & l'eſprit de notre ſiècle, que de le croire.

Revenons à mon ſujet. Il faut qu'un maître de *ballets* connoiſſe les beautés & les imperfections de la nature. Cette étude le déterminera toujours à en faire un beau choix; ces peintures d'ailleurs, pouvant être tour à-tour hiſtoriques, poétiques, critiques, allégoriques & morales, il ne peut ſe diſpenſer de prendre des modèles dans tous les rangs, dans tous les états, dans toutes les conditions. A-t-il de la célébrité, il pourra, par la magie & les charmes de ſon art, ainſi que le peintre & le poëte, faire déteſter & punir les vices, récompenſer & chérir les vertus.

Si le maître de *ballets* doit étudier la nature & en faire un beau choix; ſi le choix des ſujets qu'il veut traiter en danſe, contribue en partie à la réuſſite de ſon ouvrage, ce n'eſt qu'autant qu'il aura l'art & le génie de les embellir, de les diſpoſer & de les diſtribuer d'une manière noble & pittoreſque.

Veut-il peindre, par exemple, la jalouſie & tous les mouvements de fureur & de déſeſpoir qui la ſuivent, qu'il prenne pour modèle un homme dont la férocité & la brutalité naturelle ſoit corrigée par l'éducation; un porte-faix ſeroit dans ſon genre un modèle auſſi vrai, mais il ne ſeroit pas ſi beau; le bâton dans ſes mains ſuppléeroit au défaut d'expreſſion; & cette imitation, quoique priſe dans la nature, révolteroit l'humanité, & ne traceroit que le tableau choquant de ſes imperfections. D'ailleurs, l'action d'un crocheteur jaloux ſera moins pittoreſque que celle d'un homme dont les ſentimens ſeront élevés. Le premier ſe vengera dans l'inſtant, en faiſant ſentir le poids de ſon bras; le ſecond, au contraire, luttera contre les idées d'une vengeance auſſi baſſe que déshonorante; ce combat intérieur de la fureur & de l'élévation de l'ame, prêtera de la force & de l'énergie à ſa démarche, à ſes geſtes, à ſes attitudes, à ſa phyſionomie, à ſes regards: tout caractériſera ſa paſſion; tout décelera la ſituation de ſon cœur; les efforts qu'il fera ſur lui-même pour modérer les mouvements dont il ſera tourmenté, ne ſerviront qu'à les faire éclater avec plus de véhémence & de vivacité; plus ſa paſſion ſera contrainte, plus la chaleur ſera concentrée, & plus l'effet ſera attachant.

L'homme groſſier & ruſtique ne peut fournir au peintre qu'un ſeul inſtant; celui qui ſuit ſa vengeance, eſt toujours celui d'une joie baſſe & triviale. L'homme bien né lui en préſente au contraire une multitude; il exprime ſa paſſion & ſon trouble de cent manières différentes, & l'exprime tou-

Digitized by Google

jours avec autant de feu que de nobleſſe ; que d'oppoſitions & de contraſtes dans ſes geſtes ! que de gradations & de dégradations dans ſes emportemens ! que de nuances & de tranſitions différentes ſur ſa phyſionomie ! que de vivacité dans ſes regards ! quelle expreſſion, quelle énergie dans ſon ſilence ! l'inſtant où il eſt détrompé offre encore des tableaux plus variés, plus ſéduiſans, & d'un coloris plus tendre & plus agréable. Ce ſont tous ces traits que le maître de *ballets* doit ſaiſir.

Les compoſiteurs célèbres, ainſi que les poëtes & les peintres illuſtres ſe dégradent toujours, lorſqu'ils emploient leur temps & leur génie à des productions d'un genre bas & trivial. Les grands hommes ne doivent créer que de grandes choſes, & abandonner toutes celles qui ſont puériles à ces êtres ſubalternes, à ces demi-talents, dont l'exiſtence ne marque que par le ridicule.

La nature ne nous offre pas toujours des modèles parfaits ; il faut donc avoir l'art de les corriger, de les placer dans des diſpoſitions agréables, dans des jours avantageux, dans des ſituations heureuſes, qui, dérobant aux yeux ce qu'ils ont de défectueux, leur prêtent encore les graces & les charmes qu'ils devroient avoir, pour être vraiment beaux.

Le difficile, comme je l'ai déja dit, eſt d'embellir la nature, ſans la défigurer ; de ſavoir conſerver tous ſes traits, & d'avoir le talent de les adoucir ou de leur donner de la force. L'inſtant eſt l'ame des tableaux ; il eſt mal-aiſé de le ſaiſir, encore plus mal-aiſé de le rendre avec vérité. La nature ! la nature ! & nos compoſitions ſeront belles : renonçons à l'art, s'il n'emprunte ſes traits, s'il ne ſe pare de ſa ſimplicité ; il n'eſt ſéduiſant qu'autant qu'il ſe déguiſe, & il ne triomphe véritablement, que lorſqu'il eſt méconnu & qu'on le prend pour elle.

Je crois qu'un maître de *ballets*, qui ne ſait point parfaitement la danſe, ne peut compoſer que médiocrement. J'entends par danſe, le ſérieux ; il eſt la baſe fondamentale du *ballet*. En ignore-t-on les principes ? on a peu de reſſources ; il faut dès-lors renoncer au grand, abandonner l'hiſtoire, la fable, les genres nationaux, & ſe livrer uniquement à ces *ballets* de payſans, dont on eſt rebattu & ennuyé depuis *Foſſan*, cet excellent danſeur comique, qui rapporta en France la fureur de ſauter. Je compare la belle danſe à une mère-langue ; les genres mixtes & corrompus qui en dérivent, à ces jargons que l'on entend à peine, & qui varient à proportion que l'on s'éloigne de la capitale, où règne le langage épuré.

Le mélange des couleurs, leur dégradation & les effets qu'elles produiſent à la lumière, doivent fixer encore l'attention du maître de *ballets* ; ce n'eſt que d'après l'expérience, que j'ai ſenti le relief que ces effets donnent aux figures, la netteté qu'ils répandent dans les formes, & l'élégance qu'ils prêtent aux groupes. J'ai ſuivi, dans les *jalouſies*, ou les fêtes du ſerrail, la dégradation des lumières que les peintres obſervent dans leurs tableaux : les couleurs fortes & entières tenoient la première place & formoient les parties avancées de celui-ci ; les couleurs moins vives & moins éclatantes étoient employées enſuite. J'avois réſervé les couleurs tendres & vaporeuſes pour les fonds ; la même dégradation étoit obſervée encore dans les tailles. L'exécution ſe reſſentit de cette heureuſe diſtribution ; tout étoit d'accord, tout étoit tranquille ; rien ne ſe heurtoit, rien ne ſe détruiſoit ; cette harmonie ſéduiſoit l'œil, qui embraſſoit toutes les parties ſans ſe fatiguer ; mon *ballet* eut d'autant plus de ſuccès, que, dans celui que j'ai intitulé le *ballet* chinois, & que je remis à Lyon, le mauvais arrangement des couleurs & leur mélange choquant bleſſoit les yeux ; toutes les figures papillotoient & paroiſſoient confuſes, quoique deſſinées correctement ; rien enfin ne faiſoit l'effet qu'il auroit dû faire. Les habits *tuèrent*, pour ainſi dire, l'ouvrage, parce qu'ils étoient dans les mêmes teintes que la décoration : tout étoit riche, tout étoit brillant en couleurs ; tout éclatoit avec la même prétention ; aucune partie n'étoit ſacrifiée, & cette égalité dans les objets privoit le tableau de ſon effet, parce que rien n'étoit en oppoſition. L'œil du ſpectateur fatigué, ne diſtinguoit aucune forme. Cette multitude de danſeurs, qui trainoient après eux le brillant de l'oripeau & l'aſſemblage bizarre des couleurs, éblouiſſoient les yeux, ſans les ſatisfaire. La diſtribution des habits étoit telle, que l'homme ceſſoit de paroître dès l'inſtant qu'il ceſſoit de ſe mouvoir ; cependant ce *ballet* fut rendu avec toute la préciſion poſſible. La beauté du théâtre lui donnoit une élégance & une netteté, qu'il ne pouvoit avoir à Paris, ſur celui de M. *Monnet* ; mais, ſoit que les habits & la décoration n'aient pas été d'accord, ſoit enfin que le genre que j'ai adopté l'emporte ſur celui que j'ai quitté, je ſuis obligé de convenir, que de tous mes *ballets*, c'eſt celui qui a fait ici le moins de ſenſation.

La dégradation dans les tailles & dans les couleurs des vêtements, eſt inconnue au théâtre ; ce n'eſt pas la ſeule partie qu'on y néglige : mais cette négligence ne me paroît pas excuſable dans de certaines circonſtances, ſur-tout à l'opéra, théâtre de la fiction ; théâtre où la peinture peut déployer tous ſes tréſors ; théâtre qui, ſouvent dénué d'action forte & privé d'intérêt vif, doit être riche en tableaux de tous les genres, ou du moins devroit l'être.

Une décoration, de quelque eſpèce qu'elle ſoit, eſt un grand tableau préparé pour recevoir des figures. Les actrices & les acteurs, les danſeurs & les danſeuſes ſont les perſonnages qui doivent l'orner & l'embellir ; mais pour que ce tableau plaiſe & ne choque point la vue, il faut que de juſtes proportions brillent également dans les différentes parties qui le compoſent.

Si, dans une décoration repréſentant un temple ou un palais or & azur, les habillements des acteurs ſont bleu & or, ils détruiront l'effet de la décoration, & la décoration, à ſon tour, privera les habits de l'éclat qu'ils auroient eu ſur un fond plus

Digitized by Google

tranquille. Une telle distribution dans les couleurs éclipsera le tableau; le tout ne formera qu'un camaieu, & ce coup-d'œil prêtera son uniformité & sa froideur à l'action.

Les couleurs des draperies & des habillements doivent trancher sur la décoration; je la compare à un beau fond: s'il n'est tranquille, s'il n'est harmonieux, si les couleurs en sont trop vives & trop brillantes, il détruira le charme du tableau; il privera les figures du relief qu'elles doivent avoir; rien ne se détachera, parce que rien ne sera ménagé avec art, & le papillotage qui résultera de la mauvaise entente des couleurs, ne présentera qu'un panneau de découpures, enluminé sans goût & sans intelligence.

Dans les décorations d'un beau simple & peu varié de couleurs, les habits riches & éclatants peuvent être admis, ainsi que tous ceux qui seront coupés par des couleurs vives & entières.

Dans les décorations de goût & d'idée, comme palais chinois, place publique de Constantinople, ornés pour une fête, genre bisarre, qui ne soumet la composition à aucune règle sévère, qui laisse un champ libre au génie, & dont le mérite augmente à proportion de la singularité que la peinture y répand; dans ces sortes de décorations, dis-je, brillantes en couleurs, chargées d'étoffes rehaussées d'or & d'argent, il faut des habits drappés dans le costume, mais il les faut simples & dans des nuances entièrement opposées à celles qui éclatent le plus dans la décoration. Si l'on n'observe exactement cette règle, tout se détruira faute d'ombres & d'oppositions; tout doit être d'accord, tout doit être harmonieux au théâtre: lorsque la décoration sera faite pour les habits, & les habits pour la décoration, le charme de la représentation sera complet.

Les artistes sur-tout & les gens de goût sentiront la justesse & l'importance de cette observation.

La dégradation des tailles ne doit pas être observée moins scrupuleusement, dans les intants où la danse fait partie de la décoration. L'olympe ou le parnasse sont du nombre de ces morceaux où le *ballet* forme & compose les trois quarts du tableau; morceaux qui ne peuvent séduire & plaire, si le peintre & le maître de *ballets* ne sont d'accord sur les proportions, la distribution & les attitudes des personnages.

Dans un spectacle aussi riche en ressources que celui de notre opéra, n'est-il pas choquant & ridicule, de ne point trouver de dégradation dans les tailles, lorsqu'on s'y attache & qu'on s'en occupe dans les morceaux de peinture, qui ne sont qu'accessoires au tableau? Jupiter, par exemple, au haut de l'olympe, ou Apollon au sommet du Parnasse, ne devroient-ils pas paroître plus petits, à raison de l'éloignement, que les divinités & les Muses, qui, étant au-dessous d'eux, sont plus rapprochées du spectateur? Si, pour faire illusion, le peintre se soumet aux règles de la perspective, d'où vient que le maître de *ballets*, qui est peintre lui-même, ou qui devroit l'être, en secoue le joug? Comment les tableaux plairont-ils, s'ils ne sont vraisemblables, s'ils sont sans proportion, & s'ils pèchent contre les règles que l'art a puisées dans la nature, par la comparaison des objets? C'est dans les tableaux fixes & tranquilles de la danse, que la dégradation doit avoir lieu; elle est moins importante dans ceux qui varient & qui se forment en dansant. J'entends par tableaux fixes, tout ce qui fait groupe dans l'éloignement, tout ce qui est dépendant de la décoration, & qui d'accord avec elle, forme une grande machine bien entendue.

Mais comment, me direz-vous, observer cette dégradation? Si c'est *Vestris* qui danse Apollon, faudra-t-il priver le *ballet* de cette ressource, & sacrifier tout le charme qu'il y répandra, au charme d'un seul instant? Non certes; mais on prendra pour le tableau tranquille, un Apollon proportionné aux différentes parties de la machine; un jeune homme de quinze ans, que l'on habillera de même que le véritable Apollon; il descendra du Parnasse, & à l'aide des ailes de la décoration, on *l'escamotera*, pour ainsi dire, en substituant à sa taille élégante le talent supérieur.

C'est par des épreuves réitérées, que je me suis convaincu des effets admirables que produisent les dégradations. Le premier essai que j'en fis & qui me réussit, fut dans un *ballet* de chasseurs; & cette idée peut-être neuve dans les *ballets*, fut enfantée par l'impression que me fit une faute grossière de M. Servandoni; faute d'inattention, & qui ne peut détruire le mérite de cet artiste: c'étoit, je crois, dans la représentation de la *forêt enchantée*, spectacle plein de beautés & tiré du Tasse. Un pont fort éloigné étoit placé à la droite du théâtre; un grand nombre de cavaliers défiloient; chacun d'eux avoit l'air & la taille gigantesque, & paroissoit beaucoup plus grand que la totalité du pont; les chevaux postiches étoient plus petits que les hommes, & ces défauts de proportion choquèrent les yeux même les moins exercés. Ce pont pouvoit avoir de justes proportions avec la décoration, mais il n'en avoit pas avec les objets vivants qui devoient le passer: il falloit donc ou les supprimer, ou leur en substituer de plus petits; des enfants, par exemple, montés sur des chevaux modelés, proportionnés à leurs tailles & au pont, qui, dans cette circonstance, étoit la partie qui devoit régler & déterminer le décorateur, auroient produit l'effet le plus séduisant & le plus vrai.

J'essayai donc, dans une chasse, d'exécuter ce que j'avois désiré dans le spectacle de *Servandoni*; la décoration représentoit une forêt, dont les routes étoient parallèles au spectateur. Un pont terminoit le tableau; en laissant voir derrière lui un paysage fort éloigné. J'avois divisé cette entrée en six classes toutes dégradées; chaque classe étoit composée de trois chasseurs & de trois chasseresses, ce qui formoit en tout le nombre de trente six figurants ou figurantes: les tailles de la première classe traversoient la route la plus proche du spectateur;

Digitized by Google

celles de la seconde les remplaçoient, en parcourant la route suivante ; & celles de la troisième leur succédoient, en passant à leur tour sur la troisième route, ainsi du reste, jusqu'à ce qu'enfin la dernière classe, composée de petits enfants, termina cette course en passant sur le pont. La dégradation étoit si correctement observée, que l'œil s'y trompoit ; ce qui n'étoit qu'un effet de l'art & des proportions, avoit l'air le plus vrai & le plus naturel : la fiction étoit telle, que le public n'attribuoit cette dégradation qu'à l'éloignement des objets, & qu'il s'imaginoit que c'étoit toujours les mêmes chasseurs & les mêmes chasseresses qui parcouroient les différents chemins de la forêt. La musique avoit la même dégradation dans les sons, & devenoit plus douce à mesure que la chasse s'enfonçoit dans la forêt, qui étoit vaste & peinte de bon goût.

Je ne saurois dire le plaisir que me procura cette idée mise en exécution, dont l'exécution surpassa même mon attente, & qui fut généralement sentie.

Voilà l'illusion que produit le théâtre, lorsque toutes les parties en sont d'accord. & que les artistes prennent la nature pour leur guide & leur modele.

Je crois que j'aurai à-peu-près rempli l'objet que je me suis proposé, en faisant faire encore une observation sur l'entente des couleurs. Les *jalousies ou les fêtes du serrail* ont offert l'esquisse de la distribution qui doit régner dans les quadrilles des *ballets* ; mais comme il est plus ordinaire d'habiller les danseurs & danseuses uniformément, j'ai fait une épreuve qui m'a réussi, & qui ôte à l'uniformité des habits le ton dur & monotone qu'ils ont ordinairement ; c'est la dégradation exacte de la même couleur, divisée dans toutes les nuances, depuis le bleu foncé, jusqu'au bleu le plus tendre ; depuis le rose vif, jusqu'au rose pâle ; depuis le violet, jusqu'au lilas clair : cette distribution donne du jeu & de la netteté aux figures ; tout se détache & fuit dans de justes proportions ; tout enfin a du relief & se découpe agréablement de dessus les fonds.

Si dans une décoration représentant un antre de l'enfer, le maître de *ballets* veut que la levée du rideau laisse voir & ce lieu terrible & les tourments des *Danaïdes*, d'Ixion, de Tantale, de Sisyphe, & les différents emplois des divinités infernales ; s'il veut enfin offrir au premier coup-d'œil un tableau mouvant & effrayant des supplices des enfers, comment réussira-t-il dans cette composition momentanée, s'il n'a l'art de distribuer les objets, & de les ranger dans la place que chacun d'eux doit occuper ; s'il n'a le talent de saisir l'idée première du peintre, & de subordonner toutes les siennes au fond que celui-ci lui a préparé ? Ce sont des rochers obscurs & lumineux, des parties brillantes, des parties éteintes de feu ; c'est une horreur bien entendue qui doit régner dans le tableau ; tout doit être affreux ; tout enfin doit indiquer le lieu de la scène, & annoncer les tourments & la douleur de ceux qui la remplissent. Les habitants des enfers, tels qu'on les représente au théâtre, sont vêtus de toutes les couleurs qui composent les flammes ; tantôt le fond de leur habit est noir, tantôt il est ponceau ou couleur de feu ; ils empruntent enfin toutes les teintes qui sont employées dans la décoration. L'attention que doit avoir le maître de *ballets*, c'est de placer sur les parties obscures de la décoration les habits les plus clairs & les plus brillants, & de distribuer sur toutes les masses de clair les habits les plus sombres & les moins éclatants. De ce bon arrangement naîtra l'harmonie ; la décoration servira, si j'ose m'exprimer ainsi, de repoussoir au *ballet* : celui-ci à son tour augmentera le charme de la peinture & lui prêtera toutes les forces capables de séduire, d'émouvoir & de faire illusion au spectateur.

Des danses nommées ballets.

Que dire de tous ces titres dont on décore ces mauvais divertissements destinés en quelque façon à l'ennui, & que suivent toujours le froid & le dégoût ? On les nomme tous *ballets* pantomimes, quoique dans le fond ils ne disent rien. La plupart des danseurs ou des compositeurs auroient besoin d'adopter l'usage que les peintres suivoient dans les siècles d'ignorance ; ils substituoient à la place du masque des rouleaux de papier qui sortoient de la bouche des personnages ; & sur ces rouleaux, l'action, l'expression & la situation que chacun d'eux devoit rendre, étoient écrites. Cette précaution utile, qui mettoit le spectateur au fait de l'idée & de l'exécution imparfaite du peintre, pourroit seule l'instruire aujourd'hui de la signification des mouvements méchaniques & indéterminés de nos pantomimes. Le dialogue des pas de deux, les réflexions des entrées seules, & les conversations des figurans & des figurantes de nos jours, seroient au moins expliquées. Un bouquet, un rateau, une cage, une vielle ou une guitarre ; voilà à-peu près ce qui fournit l'intrigue de nos superbes *ballets* ; voilà les sujets grands & vastes qui naissent des efforts de l'imagination de nos compositeurs ; avouons qu'il faut avoir un talent bien éminent & bien supérieur, pour les traiter avec quelque distinction. Un petit pas tricoté mal-adroitement sur le coup-de-pied, fert d'exposition, de nœud & de dénouement à ces chefs-d'œuvre ; cela veut dire, *voulez-vous danser avec moi*, & l'on danse ; ce sont là les drames ingénieux dont on nous repaît ; c'est ce qu'on nomme des *ballets* d'invention, de la danse pantomime.

Noverre, le plus agréable & le plus spirituel de tous les danseurs comiques, a fait tourner la tête aux élèves de Terpsychore ; tous ont voulu le copier, mais sans l'avoir vu. On a sacrifié le beau genre au trivial ; on a secoué le joug des principes ; on a dédaigné & rejetté toutes les règles ; on s'est livré à des sauts, à des tours de force ; on a cessé de danser, & l'on s'est cru pantomime, comme si l'on pouvoit être déclaré tel, lorsqu'on manque totalement par l'expression, lorsqu'on ne peint rien, lorsque la danse est totalement défigurée par des charges

Digitized by Google

charges groſſières, lorſqu'elle ſe borne à des contorſions hideuſes, lorſque le maſque grimace à contre-ſens, enfin lorſque l'action qui devoit être accompagnée & ſoutenue par la grace, eſt une ſuite d'efforts répétés, d'autant plus déſagréables pour le ſpectateur, qu'il ſouffre lui-même du travail pénible & forcé de l'exécutant. Tel eſt cependant le genre dont le théâtre eſt en poſſeſſion; & il faut convenir que nous ſommes riches en ſujets de cette eſpèce. Cette fureur d'imiter ce qui n'eſt pas imitable, fait & fera la perte d'un nombre infini de danſeurs & de maîtres de *ballets*. La parfaite imitation demande que l'on ait en ſoi le même goût, les mêmes diſpoſitions, la même conformation, la même intelligence & les mêmes organes que l'original qu'on ſe propoſe d'imiter; or; comme il eſt rare de trouver deux êtres également reſſemblans en tout, il eſt rare auſſi de trouver deux hommes dont les talens, le genre & la manière ſoient exactement ſemblables. Le mêlange que les danſeurs ont fait de la cabriole avec la belle danſe, a altéré ſon caractère & dégradé ſa nobleſſe; c'eſt un alliage qui diminue ſa valeur & qui s'oppoſe, ainſi que je le prouverai dans la ſuite, à l'expreſſion vive & à l'action animée qu'elle pourroit avoir, ſi elle ſe dégageoit de toutes les inutilités qu'elle met au nombre de ſes perfections. Ce n'eſt pas d'aujourd'hui qu'on donne le titre de *ballet* à des danſes figurées que l'on ne devroit appeler que du nom de divertiſſement; on prodigua jadis ce titre à toutes les fêtes éclatantes qui ſe donnèrent dans les différentes cours de l'Europe. L'examen que j'ai fait de toutes ces fêtes, me perſuade que l'on a eu tort de le leur accorder. Je n'y ai jamais vu la danſe en action; les grands récits étoient mis en uſage au défaut de l'expreſſion des danſeurs, pour avertir le ſpectateur de ce qu'on alloit repréſenter; preuve claire & convaincante de leur ignorance, ainſi que du ſilence & de l'inefficacité de leurs mouvemens. Dès le troiſième ſiècle, on commençoit à s'appercevoir de la monotonie de cet art & de la négligence des artiſtes. Saint Auguſtin lui-même, en parlant des *ballets*, dit qu'on étoit obligé de placer ſur le bord de la ſcène un homme qui expliquoit à haute voix l'action qu'on alloit peindre. Sous le règne de Louis XIV, les récits, les dialogues & les monologues ne ſervoient-ils pas également d'interprètes à la danſe? Elle ne faiſoit que bégayer. Ses ſons foibles & inarticulés avoient beſoin d'être ſoutenus par la muſique & d'être expliqués par la poéſie; ce qui équivaut ſans doute à l'eſpèce de héraut d'armes du théâtre, au crieur public dont je viens de vous parler. Il eſt en vérité bien étonnant que l'époque glorieuſe du triomphe des beaux arts, de l'émulation & des progrès des artiſtes, n'ait pas été celle d'une révolution dans la danſe & dans les *ballets*; & que nos maîtres, non moins encouragés & non moins excités alors par les ſuccès qu'ils pouvoient ſe promettre dans un ſiècle où tout ſembloit élever & ſeconder le génie, ſoient demeurés dans la langueur & dans une honteuſe médiocrité. Vous ſavez que le langage de la peinture, de la poéſie & de la ſculpture étoit déja celui de l'éloquence & de l'énergie. La muſique, quoique encore au berceau, commençoit à s'exprimer avec nobleſſe; cependant la danſe étoit ſans vie, ſans caractère & ſans action. Si le *ballet* eſt le frère des autres arts, ce n'eſt qu'autant qu'il en réunira les perfections; mais on ne ſauroit lui déférer ce titre glorieux dans l'état pitoyable où il ſe trouve; & on eſt obligé de convenir que ce frère, fait pour faire honneur à la famille, eſt un ſujet déplorable, ſans goût, ſans eſprit, ſans imagination, qui mérite à tous égards d'être méconnu.

Nous connoiſſons parfaitement le nom des hommes illuſtres qui ſe ſont diſtingués alors; nous n'ignorons pas même ceux des ſauteurs qui brilloient par leur ſoupleſſe & leur agilité; & nous n'avons qu'une idée très-imparfaite du nom de ceux qui compoſoient les *ballets*; quelle ſera donc celle que nous nous formerons de leurs talens? Je conſidère toutes les productions de ce genre dans les différentes cours de l'Europe, comme des ombres incomplettes de ce qu'elles ſont aujourd'hui & de ce qu'elles pourront être un jour. J'imagine que c'eſt à tort que l'on a donné ce nom à des ſpectacles somptueux, à des fêtes éclatantes qui réuniſſoient tout à-la-fois la magnificence des décorations, le merveilleux des machines, la richeſſe des vêtemens, la pompe du coſtume, les charmes de la poéſie, de la muſique & de la déclamation, le ſéduiſant des voix, le brillant de l'artifice & de l'illumination, l'agrément de la danſe & des divertiſſemens, l'amuſement des ſauts périlleux & des tours de force; toutes ces parties détachées formoient autant de ſpectacles différens; ces mêmes parties réunies en compoſent un digne des plus grands rois. Ces fêtes étoient d'autant plus agréables, qu'elles étoient diverſifiées, que chaque ſpectateur pouvoit y ſavourer ce qui étoit relatif à ſon goût & à ſon génie; mais je ne vois pas dans tout cela ce que je dois trouver dans le *ballet*. Dégagé des préjugés de mon état & de tout enthouſiaſme, je conſidère ce ſpectacle compliqué comme celui de la variété & de la magnificence, ou comme la réunion intime des arts aimables; ils y tiennent tous un rang égal; ils ont dans les programmes les mêmes prétentions; je ne conçois pas néanmoins comment la danſe peut donner un titre à ces divertiſſemens, puiſqu'elle n'y eſt point en action, qu'elle n'y dit rien, & qu'elle n'a nulle tranſcendance ſur les autres arts, qui concourent unanimement & de concert aux charmes, à l'élégance & au merveilleux de ces repréſentations.

Le *ballet* eſt, ſuivant *Plutarque*, une converſation muette, une peinture parlante & animée, qui exprime par les mouvements, les figures & les geſtes. Ses figures ſont ſans nombre, dit cet auteur, parce qu'il y a une infinité de choſes que le *bal-*

let peut exprimer. *Phrynicus*, l'un des plus anciens auteurs tragiques, dit que le *ballet* lui fournissoit autant de traits & de figures différentes, que la mer de flots aux grandes marées d'hiver.

Conséquemment un *ballet* bien fait peut se passer du secours des paroles; j'ai même remarqué qu'elles refroidissoient l'action, qu'elles affoiblissoient l'intérêt. Lorsque les danseurs, animés par le sentiment, se transformeront sous mille formes différentes avec les traits variés des passions; lorsqu'ils seront des Protées, & que leur physionomie & leurs regards traceront tous les mouvements de leur ame; lorsque leurs bras sortiront de ce chemin étroit que l'école leur a prescrit, & que parcourant avec autant de grace que de vérité un espace des plus considérables, ils décriront par des positions justes les mouvements successifs des passions; lorsqu'enfin ils associeront l'esprit & le génie à leur art, ils se distingueront; les récits déslors deviendront inutiles; tout parlera, chaque mouvement sera expressif, chaque attitude peindra une situation, chaque geste dévoilera une intention, chaque regard annoncera un nouveau sentiment; tout sera séduisant, parce que tout sera vrai, & que l'imitation sera prise dans la nature.

Si je refuse le titre de *ballet* à toutes ces fêtes, si la plupart des danses de l'opéra, quelque agréables qu'elles me paroissent, ne se présentent pas à mes yeux avec les traits distingués du *ballet*, c'est moins la faute du célèbre maître qui les compose que celle des poëtes.

Le *ballet*, dans quelque genre qu'il soit, doit avoir, suivant *Aristote*, ainsi que la poésie, deux parties différentes, qu'il nomme *partie de qualité & partie de quantité*. Il n'y a rien de sensible qui n'ait sa matière, sa forme & sa figure; conséquemment le *ballet* cesse d'exister, s'il ne renferme ces parties essentielles qui caractérisent & qui désignent tous les êtres, tant animés qu'inanimés. Sa matière est le sujet que l'on veut représenter, sa forme est le tour ingénieux qu'on lui donne, & sa figure se prend des différentes parties qui le composent; la forme constitue donc les parties de qualité, & l'étendue celles de quantité. Voilà, comme vous voyez, les *ballets* subordonnés en quelque sorte aux règles de la poésie; cependant ils diffèrent des tragédies & des comédies, en ce qu'ils ne sont point assujettis à l'unité de lieu, à l'unité de temps & à l'unité d'action; mais ils exigent absolument unité de dessin, afin que toutes les scènes se rapprochent & aboutissent au même but. Le *ballet* est donc le frère du poëme; il ne peut souffrir la contrainte des règles étroites du drame; ces entraves fourenues des beautés du style, anéantiroient totalement la composition du *ballet*, & le priveroient de cette variété qui en est le charme.

Il seroit peut être avantageux aux auteurs de s'ecouter un peu le joug & de diminuer la gêne, si toutefois ils avoient la sagesse de ne pas abuser de la liberté, & d'éviter les pièges qu'elle tend à l'imagination; pièges dangereux, dont les poëtes Anglois les plus célèbres n'ont pas eu la force de se garantir. Cette différence du poëme au drame ne conclut rien contre ce que je vous ai dit dans mes autres lettres, puisque ces deux genres de poésie doivent également avoir une exposition, un nœud & un dénouement.

En rapprochant toutes mes idées, en réunissant ce que les anciens ont dit des *ballets*, en ouvrant les yeux sur mon art, en examinant ses difficultés, en considérant ce qu'il fut jadis, ce qu'il est aujourd'hui, & ce qu'il peut être, si l'esprit vient à son aide; je ne puis m'aveugler au point de convenir que la danse sans action, sans regle, sans esprit & sans intérêt, forme un *ballet* ou un poëme en danse. Dire qu'il n'y a point de *ballets* à l'opéra, seroit une fausseté. L'acte des fleurs, l'acte d'Egle dans les talens lyriques, le prologue des fêtes Grecques & Romaines, l'acte Turc de l'Europe Galante, un acte entre autres de Castor & Pollux, & quantité d'autres où la danse est ou peut être mise en action avec facilité & sans effort de génie de la part du compositeur, m'offrent véritablement des *ballets* agréables & très-intéressans. Mais ces danses figurées qui ne disent rien, qui ne présentent aucun sujet, qui ne portent aucun caractère, qui ne me tracent point une intrigue suivie & raisonnée; qui ne sont point partie du drame, & qui tombent, pour ainsi dire, des nues, ne sont à mon sens, comme je l'ai déja dit, que de simples divertissemens de danse, & qui ne déploient que les mouvemens compassés & les difficultés méchaniques de l'art. Tout cela n'est que de la matière; c'est de l'or, si vous voulez, mais dont la valeur sera toujours bornée, si l'esprit ne le met pas en œuvre, & ne lui prête mille formes nouvelles. La main habile d'un artiste peut attacher un prix inestimable aux choses les plus viles, & d'un trait hardi, donner à l'argile la moins précieuse le sceau de l'immortalité.

Concluons qu'il est véritablement peu de *ballets* raisonnés; que la danse est une belle statue agréablement dessinée; qu'elle brille également par les contours, les positions gracieuses, la noblesse de ses attitudes, mais qu'il lui manque une ame. Les connoisseurs la regardent avec les mêmes yeux que Pigmalion lorsqu'il contemploit son ouvrage; ils font les mêmes vœux que lui, & ils désirent ardemment que le sentiment l'anime, que le génie l'éclaire, & que l'esprit lui enseigne à s'exprimer.

De la composition du ballet.

La composition des *ballets* de l'opéra exige à mon gré, une imagination féconde & poétique. Corriger souvent le poëme, lier la danse à l'action, imaginer des scènes analogues aux drames, les adapter adroitement aux sujets, suppléer à ce qui est échappé au génie du poëte, remplir enfin les vuides & les lacunes qui font languir souvent leurs productions; voilà l'ouvrage du compositeur; voilà ce qui doit fixer son attention, ce qui peut le

Digitized by Google

tirer de la foule, & le diſtinguer de ces maîtres qui croient être au-deſſus de leur état, lorſqu'ils ont arrangé des pas, & formé des figures dont le deſſin ſe borne à des ronds, des carrés, des lignes droites, des moulinets & des chaînes.

L'opéra n'eſt guère fait que pour les yeux & les oreilles; il eſt moins le ſpectacle du cœur & de la raiſon, que celui de la variété & de l'amuſement. On pourroit cependant lui donner une forme & un caractère plus intéreſſant; mais cette matière étant étrangère à mon art & au ſujet que je traite, je l'abandonne aux auteurs ingénieux qui peuvent remédier à la monomie de la féerie, & à l'ennui que le merveilleux traîne après lui. Je dirai ſimplement que la danſe dans ce ſpectacle devroit être placée dans un jour plus avantageux; j'avancerai ſeulement que l'opéra eſt ſon élément, que c'eſt-là que l'art devroit prendre de nouvelles forces & paroître avec le plus d'avantages; mais par un malheur qui naît de l'entêtement des poëtes, ou de la mal-adreſſe des maîtres de *ballets*, la danſe à ce ſpectacle ne tient à rien & ne dit rien; elle eſt dans mille circonſtances ſi peu analogue au ſujet & ſi indépendante du drame, que l'on pourroit la ſupprimer ſans affoiblir l'intérêt, ſans interrompre la marche des ſcènes & ſans refroidir l'action. La plupart des poëtes modernes ſe ſervent des *ballets* comme d'un ornement de fantaiſie qui ne peut ni ſoutenir l'ouvrage, ni lui prêter de la valeur; & dans le fait ils n'ont pas tort, parce que les compoſiteurs n'ont pas ſenti qu'il falloit que les *ballets* tinſſent au ſujet, & que les auteurs les ont regardés comme des hors d'œuvre imaginés pour remplir le vuide des entr'actes; mais ils auroient dû appercevoir que ces acceſſoires & ces épiſodes étrangers à l'action, nuiſent à l'ouvrage; ces objets contraires & toujours déſunis, ce chaos de choſes mal couſues partagent l'attention, & fatiguent bien plus l'imagination qu'ils ne la ſatisfont; dès-lors le plan de l'auteur diſparoît, le fil échappe, la trame ſe briſe, l'action s'évanouit, l'intérêt diminue, & le plaiſir s'envole. Tant que les *ballets* de l'opéra ne ſeront pas étroitement unis au drame, & qu'ils ne concourront pas à ſon expoſition, à ſon nœud & à ſon dénouement, ils ſeront froids & déſagréables. Chaque *ballet* devroit, à mon ſens, offrir une ſcène qui enchaînât & qui liât intimément le premier acte avec le ſecond, le ſecond avec le troiſième, &c. Ces ſcènes, abſolument néceſſaires à la marche du drame, ſeroient vives & animées; les danſeurs ſeroient forcés d'abandonner leur allure, & de prendre une ame pour les rendre avec vérité & avec préciſion; ils ſeroient contraints d'oublier en quelque ſorte leurs pieds & leurs jambes, pour penſer à leur phyſionomie & à leurs geſtes; chaque *ballet* ſeroit le complément de l'acte, & le termineroit heureuſement; ces ſujets puiſés du fonds même du drame, ſeroient écrits par le poëte; le muſicien ſeroit chargé de les traduire avec fidélité; & les danſeurs de les réciter par le geſte, & de les expliquer avec énergie. Par ce moyen, plus de vuide, plus d'inutilité, plus de longueur & plus de froid dans la danſe de l'opéra; tout ſeroit ſaillant & animé, tout marcheroit au but & de concert; tout ſéduiroit, parce que tout ſeroit ſpirituel & paroîtroit dans un jour plus avantageux; tout enfin ſeroit illuſion & deviendroit intéreſſant, parce que tout ſeroit d'accord, & que chaque partie tenant la place qu'elle doit occuper naturellement, elles s'entre-aideroient & ſe prêteroient réciproquement des forces.

J'ai toujours regretté que *Rameau* n'ait pas aſſocié ſon génie à celui de *Quinault*. Tous deux créateurs & tous deux pleins de génie, ils auroient été faits l'un pour l'autre; mais le préjugé, le langage des connoiſſeurs *ſans connoiſſances*; de ces demi-ſavans qui ne ſavent rien, mais qui ſe font ſuivre de la multitude, tout a dégoûté *Rameau* & lui a fait abandonner les grandes idées qu'il avoit. Ajoutez à cela les déſagrémens que tout auteur eſſuie des directeurs de l'opéra. On leur paroît ſans goût, ſi l'on n'eſt auſſi gothique qu'eux; ils traitent d'ignorans ceux qui n'adoptent point avec bonhomie les vieilles loix de ce ſpectacle, & les anciennes rubriques auxquelles ils ſont attachés de père en fils. A peine eſt-il permis à un maître de *ballets* de faire changer le mouvement d'un air ancien; on a beau leur dire que nos prédéceſſeurs avoient une exécution ſimple, que les airs lents s'ajuſtoient à la tranquillité & au flegme de leur exécution: vains efforts! ils connoiſſent les anciens mouvemens, ils ſavent battre la meſure; mais ils n'ont que des oreilles, & ne peuvent céder aux repréſentations que l'art agrandi peut leur faire; ils regardent tout du but où ils ſont reſtés, & ne peuvent pénétrer dans la carrière immenſe que les talens ont parcourue. La danſe cependant, encouragée, applaudie & protégée, s'eſt dégagée depuis quelque temps des entraves que la muſique vouloit lui donner. Non-ſeulement M. Lany fait exécuter les airs dans le vrai goût; il en ajoute encore de modernes aux vieux opéras, & ſubſtitue aux chants ſimples & monotones de la muſique de Lully, des morceaux pleins d'expreſſion & de variété.

Les Italiens ont été à cet égard bien plus ſages que nous. Moins conſtans pour leur ancienne muſique, mais plus fidèles à *Métaſtaſio*, ils l'ont & le font mettre encore tous les jours en muſique par tous les maîtres de chapelle qui ont des talents. Les cours d'Allemagne, l'Eſpagne, le Portugal & l'Angleterre ont conſervé pour ce grand poëte la même vénération; la muſique varie à l'infini, & les paroles, quoique toujours les mêmes, ont toujours le prix de la nouveauté; chaque maître de muſique donne à ce poëte une nouvelle expreſſion, une nouvelle grace; tel ſentiment négligé par l'un, eſt embelli par l'autre; telle penſée affoiblie par celui-ci, eſt rendue avec énergie par celui-là; tel beau vers énervé par Graun, eſt rendu avec

Digitized by Google

chaleur par Haſſe. L'avantage ſans doute eût été certain, non-ſeulement pour la danſe, mais encore pour les autres arts qui concourent aux charmes & à la perfection de l'opéra; ſi le célèbre Rameau avoit pu, ſans offenſer les Neſtors du ſiècle, & cette foule de gens qui ne voient rien au-deſſus de Lully, mettre en muſique les chefs-d'œuvre du père & du créateur de la poéſie lyrique. Cet homme, d'un génie vaſte, embraſſoit toutes les parties à-la-fois dans ſes compoſitions; tout eſt beau, tout eſt grand, tout eſt harmonieux; chaque artiſte peut, en entrant dans les vues de cet auteur, produire des chefs-d'œuvre différens. Maîtres de muſique & de *ballets*, chanteurs & danſeurs, chœurs, tous également peuvent avoir part à ſa gloire. Ce n'eſt pas que la danſe, dans touts les opéras de Quinault, ſoit généralement bien placée & toujours en action; mais il ſeroit facile de faire ce que le poëte a négligé, & de finir ce qui, de ſa part, ne peut être enviſagé que comme des ébauches.

Duſſé-je me faire une multitude d'ennemis ſexagénaires; je dirai que la muſique danſante de Lully eſt froide, langoureuſe & ſans caractère; elle fut compoſée à la vérité dans un temps où la danſe étoit tranquille, & où les danſeurs ignoroient totalement ce que c'eſt que l'expreſſion. Tout étoit donc à merveille, la muſique étoit faite pour la danſe, & la danſe pour la muſique; mais ce qui ſe marioit alors, ne peut s'allier aujourd'hui; les pas ſont multipliés; les mouvements ſont rapides & ſe ſuccèdent avec promptitude; les enchaînements & le mélange des temps ſont ſans nombre; les difficultés, le brillant, la viteſſe, les repos, les indéciſions, les attitudes, les poſitions variées, tout cela, dis-je, ne peut plus s'ajuſter avec cette muſique tranquille & ce chant uniforme qui règnent dans la compoſition des anciens maîtres. La danſe ſur de certains airs de Lully, me fait une impreſſion ſemblable à celle que j'éprouve dans la ſcène des deux docteurs du mariage forcé de *Moliere*. Ce contraſte, d'une volubilité extrême & d'un flegme inébranlable, produit ſur moi le même effet. Des contraſtes auſſi choquans ne peuvent en vérité trouver place ſur la ſcène; ils en détruiſent le charme & l'harmonie, & privent les tableaux de leur enſemble.

La muſique eſt à la danſe ce que les paroles ſont à la muſique; ce parallèle ne ſignifie autre choſe, ſi ce n'eſt que la muſique danſante eſt ou devroit être le poëme écrit, qui fixe & détermine les mouvements & l'action du danſeur, celui-ci doit donc le réciter & le rendre intelligible par l'énergie & la vérité de ſes geſtes, par l'expreſſion vive & animée de ſa phyſionomie: conſéquemment la danſe en action eſt l'organe qui doit rendre & qui doit expliquer clairement les idées écrites de la muſique.

Rien ne ſeroit ſi ridicule qu'un opéra ſans paroles; jugez-en, je vous prie, par la ſcène *d'Antonin Caracalla*, dans la petite pièce de *la Nouveauté*; ſans le dialogue qui la précède, comprendroit-on quelque choſe à l'action des chanteurs? Eh bien! la danſe ſans muſique n'eſt pas plus expreſſive que le chant ſans paroles: c'eſt une eſpèce de folie; touts ſes mouvements ſont extravagants & n'ont aucune ſignification. Faire des pas hardis & brillants; parcourir le théâtre avec autant de viteſſe que de légéreté ſur un air froid & monotone, voilà ce que j'appelle une danſe ſans muſique. C'eſt à la compoſition variée & harmonieuſe de Rameau; c'eſt aux traits & aux converſations ſpirituelles qui règnent dans ſes airs, que la danſe doit tous ſes progrès. Elle a été réveillée, elle eſt ſortie de la léthargie où elle étoit plongée, dès l'inſtant que ce créateur d'une muſique ſavante, mais toujours agréable & toujours voluptueuſe, a paru ſur la ſcène. Que n'eût-il pas fait, ſi l'uſage de ſe conſulter mutuellement eût régné à l'opéra, ſi le poëte & le maître de *ballets* lui avoient communiqué leurs idées, ſi on avoit eu le ſoin de lui eſquiſſer l'action de la danſe, les paſſions qu'elle doit peindre ſucceſſivement dans un ſujet raiſonné, & les tableaux qu'elle doit rendre dans telle ou telle ſituation! c'eſt pour lors que la muſique auroit porté le caractère du poëme, qu'elle auroit tracé les idées du poëte, qu'elle auroit été parlante & expreſſive, & que le danſeur auroit été forcé d'en ſaiſir les traits, de ſe varier & de peindre à ſon tour. Cette harmonie qui auroit régné dans deux arts ſi intimes, auroit produit l'effet le plus ſéduiſant & le plus admirable; mais par un malheur, effet de l'amour-propre, les artiſtes, loin de ſe connoître & de ſe conſulter, s'évitent ſcrupuleuſement. Comment un ſpectacle auſſi compoſé que celui de l'opéra peut-il réuſſir, ſi ceux qui ſont à la tête des différentes parties qui lui ſont eſſentielles, opèrent ſans ſe communiquer leurs idées?

Le poëte s'imagine que ſon art l'élève au-deſſus du muſicien: celui-ci craindroit de déroger, s'il conſultoit le maître de *ballets*; celui-là ne ſe communique point au deſſinateur; le peintre-décorateur ne parle qu'aux peintres en ſous-ordre; & le machiniſte enfin, ſouvent mépriſé du peintre, commande ſouverainement aux manœuvres du théâtre. Pour peu que le poëte s'humaniſât, il donneroit le ton, & les choſes changeroient de face; mais il n'écoute que ſa verve; dédaignant les autres arts, il ne peut en avoir qu'une foible idée; il ignore l'effet que chacun d'eux peut produire en particulier, & celui qui peut réſulter de leur union & de leur harmonie. Le muſicien, à ſon exemple, prend les paroles, il les parcourt ſans attention, & ſe livrant à la fertilité de ſon génie, il compoſe de la muſique qui ne ſignifie rien, parce qu'il n'a pas entendu le ſens de ce qu'il n'a lu que des yeux, ou qu'il ſacrifie au brillant de ſon art & à l'harmonie qui le flatte, l'expreſſion vraie qu'il devroit attacher au récitatif. Faut-il une ouverture? elle n'eſt point relative à l'action qui va ſe paſſer; qu'importe après tout, n'eſt-il pas-ſûr de la réuſſite, ſi elle fait grand bruit? les airs de danſe ſont

Digitized by Google

toujours ceux qui lui coûtent le moins à compoſer ; il ſuit à cet égard les vieux modèles ; ſes prédéceſſeurs ſont ſes guides ; il ne fait aucun effort pour répandre de la variété dans ces ſortes de morceaux, & pour leur donner un caractère neuf ; ce chant monotone dont il devroit ſe défaire, qui aſſoupit la danſe & qui endort le ſpectateur, eſt celui qui le ſéduit, parce qu'il lui coûte moins de peine à ſaiſir, & que l'imitation ſervile des airs anciens n'exige ni un goût, ni un talent, ni un génie ſupérieur.

Le peintre-décorateur, faute de connoître parfaitement le drame, donne ſouvent dans l'erreur ; il ne conſulte point l'auteur, mais il ſuit ſes idées, qui, ſouvent fauſſes, s'oppoſent à la vraiſemblance qui doit ſe trouver dans les décorations, à l'effet d'indiquer le lieu de la ſcène. Comment peut-il réuſſir, s'il ignore l'endroit où elle doit ſe paſſer ? Ce n'eſt cependant que d'après la connoiſſance exacte de l'action & des lieux qu'il devroit agir ; ſans cela, plus de vérité, plus de coſtume, plus de pittoreſque.

Chaque peuple a des loix, des coutumes, des uſages, des modes & des cérémonies oppoſées ; chaque nation diffère dans ſes goûts, dans ſon architecture, dans ſa manière de cultiver les arts ; celui d'un habile peintre eſt donc de ſaiſir cette variété ; ſon pinceau doit être fidèle : s'il n'eſt de tous les pays, il ceſſe d'être vrai & n'eſt plus en droit de plaire.

Le deſſinateur pour les habits ne conſulte perſonne ; il ſacrifie ſouvent le coſtume d'un peuple ancien à la mode du jour, ou au caprice d'une danſeuſe ou d'une chanteuſe en réputation.

Le maître de *ballets* n'eſt inſtruit de rien : on le charge d'une partition ; il compoſe les danſes ſur la muſique qui lui eſt préſentée ; il diſtribue les pas particuliers, & l'habillement donne enſuite un nom & un caractère à la danſe.

Le machiniſte eſt chargé du ſoin de préſenter les tableaux du peintre dans le point de perſpective & dans les différens jours qui leur conviennent ; ſon premier ſoin eſt de ranger les morceaux de décoration avec tant de juſteſſe, qu'ils n'en forment qu'un ſeul bien entendu & bien d'accord ; ſon talent conſiſte à les préſenter avec viteſſe & à les dérober avec promptitude. S'il n'a pas l'art de diſtribuer les lumières à propos, il affoiblit l'ouvrage du peintre & il détruit l'effet de la décoration. Telle partie du tableau qui doit être éclairée, devient noire & obſcure ; telle autre qui demande à être privée de lumière, ſe trouve claire & brillante. Ce n'eſt pas la grande quantité de lampions jetés au haſard ou arrangés ſymmétriquement qui éclaire bien un théâtre, & qui fait valoir la ſcène ; le talent conſiſte à ſavoir diſtribuer les lumières par parties ou par maſſes inégales, afin de forcer les endroits qui demandent un grand jour, de ménager ceux qui en ſont moins ſuſceptibles. Le peintre étant obligé de mettre des nuances & des dégradations dans ces tableaux, pour que la perſpective s'y rencontre, celui qui doit l'éclairer devroit, ce me ſemble, le conſulter, afin d'obſerver les mêmes nuances & les mêmes dégradations dans les lumières. Rien ne ſeroit plus mauvais qu'une décoration peinte dans le même *ton* de couleur & dans les mêmes nuances ; il n'y auroit ni lointain ni perſpective ; de même, ſi les morceaux de peinture diviſés pour former un tout, ſont éclairés avec la même force, il n'y aura plus d'entente, plus de maſſes, plus d'oppoſition, & le tableau ſera ſans effet.

Qu'il me ſoit permis de faire une digreſſion ; quoique étrangère à mon art, elle pourra peut-être devenir utile à l'opéra.

La danſe avertit en quelque façon le machiniſte de ſe tenir prêt au changement de décorations ; vous ſavez en effet que le divertiſſement terminé, les lieux changent. Comment remplit-on ordinairement l'intervalle des actes, intervalle abſolument néceſſaire à la manœuvre du théâtre, au repos des acteurs, & au changement d'habits de la danſe & des chœurs ? Que fait l'orcheſtre ? il détruit les idées que la ſcène vient d'imprimer dans mon ame ; il joue un *paſſe-pied* ; il reprend un *rigaudon* ou un tambourin fort gai, lorſque je ſuis vivement ému & fortement attendri par l'action ſérieuſe qui vient de ſe paſſer, il ſuſpend le charme d'un moment délicieux ; il efface de mon cœur les images qui l'intéreſſoient ; il étouffe & amortit le ſentiment dans lequel il ſe plaiſoit : ce n'eſt pas tout encore, & vous allez voir le comble de l'inintelligence : cette action touchante n'a été qu'ébauchée ; l'acte ſuivant doit la terminer & me porter les derniers coups ; or, de cette muſique gaie & triviale, on paſſe ſubitement à une *ritournelle* triſte & lugubre ; quel contraſte choquant ! s'il permet encore à l'acteur de me ramener à l'intérêt qu'il m'a fait perdre, ce ne ſera qu'à pas lents ; mon cœur flottera longtemps entre la diſtraction qu'il vient d'éprouver & la douleur à laquelle on tente de le rappeler ; le piège que la fiction me préſente une ſeconde fois me paroît trop groſſier ; je cherche à l'éviter & à m'en défendre machinalement & malgré moi, & il faut alors que l'art faſſe des efforts inouïs pour m'en impoſer & pour me faire ſuccomber de nouveau. Vous conviendrez que cette vieille méthode, ſi chère encore à nos muſiciens, bleſſe toute vraiſemblance. Ils ne doivent pas ſe flatter de triompher de moi au point d'exciter à leur gré & ſubitement dans mon ame, tous ces ébranlements divers. Le premier inſtant me diſpoſoit à céder à l'impreſſion qui devoit réſulter des objets qui m'étoient offerts ; le ſecond détruit totalement ce premier effet, & la nouvelle ſenſation qu'il produit ſur moi eſt ſi différente & ſi diſtante de celle à laquelle je m'étois d'abord livré, que je ne ſaurois y revenir ſans une peine extrême ; ſur-tout lorſque mes fibres ont naturellement plus de propenſion & plus de tendance à ſe déployer

Digitized by Google

dans le dernier ſens où elles viennent d'être mues; en un mot, cette chûte ſoudaine, ce bruſque paſſage du pathétique à l'enjoué, du diatonique enharmonique, ou du chromatique enharmonique à une *gavotte*, ou à une ſorte de pont-neuf, ne me ſemble pas moins diſcordant qu'un air qui commenceroit dans un ton & qui finiroit dans un autre. J'oſe croire qu'une pareille diſparate bleſſera toujours ceux que le plaiſir de ſentir conduit au ſpectacle; car elle peut n'être pas apperçue par les originaux qui n'y vont que par air, & qui, tenant une énorme lorgnette à la main, préfèrent la ſatisfaction d'étaler leurs ridicules, de voir & d'être vus, à celle de goûter le plaiſir que les arts réunis peuvent procurer.

Que les poëtes deſcendent du ſacré vallon; que les artiſtes, chargés des différentes parties qui compoſent l'opéra, agiſſent de concert & ſe prêtent mutuellement des ſecours, ce ſpectacle alors aura le plus grand ſuccès. Les talents réunis réuſſiront toujours. Il n'y a qu'une baſſe jalouſie & qu'une méſintelligence indigne des talents, qui puiſſent flétrir les arts, avilir ceux qui les profeſſent, & s'oppoſer à la perfection d'un ouvrage qui exige autant de détails & de beautés différentes que l'opéra.

Le trio des parques d'Hypolite & Aricie, qui n'avoit pu être rendu à l'opéra tel qu'il eſt, offre un exemple de ce genre. Nous en avions un du ſecond genre dans le tremblèment de terre fait pour le ſecond acte des Indes Galantes, que l'orcheſtre ne put jamais exécuter en 1735, & dont l'effet avoit été néanmoins ſurprenant dans l'épreuve ou dans l'eſſai que des muſiciens habiles & de bonne volonté en avoient fait en préſence de M. Rameau. Si ces morceaux n'euſſent pas été au-deſſus des forces des exécutans, croyez-vous qu'un tambourin qui les auroit ſuivis eût été bien placé, & tout entr'acte ne ſeroit il pas mieux employé par le muſicien, s'il lioit le ſujet, s'il tâchoit de conſerver l'impreſſion faite, & de préparer le ſpectateur à celle à laquelle il veut le conduire.

J'ai toujours regardé un opéra comme un grand tableau qui doit offrir le merveilleux & le ſublime de la peinture dans tous les genres, dont le ſujet doit être deſſiné par le poëte, & peint enſuite par des peintres habiles dans des genres oppoſés, qui, tous animés par l'honneur & la noble ambition de plaire, doivent terminer le chef-d'œuvre avec cet accord, cette intelligence qui annoncent & qui caractériſent les vrais talents. C'eſt du poëte premiérement que dépend le ſuccès, puiſque c'eſt lui qui compoſe, qui place, qui deſſine & qui met à proportion de ſon génie, plus ou moins de beautés, plus ou moins d'action, & par conſéquent plus ou moins d'intérêt dans ſon tableau. Les peintres qui ſecondent ſon imagination, font le maître de muſique, le maître de *ballets*, le peintre-décorateur, le deſſinateur pour le *coſtume* des habits, & le machiniſte; tous cinq doivent également concourir à la perfection & à la beauté de l'ouvrage, en ſuivant exactement l'idée primitive du poëte, qui, à ſon tour, doit veiller ſoigneuſement ſur le tout. L'œil du maître eſt un point néceſſaire, il doit entrer dans tous les détails. Il n'en eſt point de petits & de minutieux à l'opéra; les choſes qui paroiſſent de la plus foible conſéquence choquent, bleſſent & deplaiſent lorſqu'elles ne ſont pas rendues avec exactitude & avec préciſion. Ce ſpectacle ne peut donc ſouffrir de médiocrité; il ne ſéduit qu'autant qu'il eſt parfait dans toutes ſes parties. Il faut convenir qu'un auteur qui abandonne ſon ouvrage aux ſoins de cinq perſonnes qu'il ne voit jamais, qui ſe connoiſſent à peine & qui s'évitent toutes, reſſemble aſſez à ces pères qui confient l'éducation de leurs fils à des mains étrangères, & qui, par diſſipation ou par eſprit de grandeur, croiroient déroger s'ils veilloient à leurs progrès. Que réſulte-t-il d'un préjugé ſi faux? Tel enfant, né pour plaire, devient mauſſade & ennuyeux. Voilà l'image du poëte dans celui du père, & l'exemple du drame dans celui de l'enfant.

On me dira peut-être, que je fais d'un poëte un homme univerſel: non ſans doute; mais un poëte doit avoir de l'eſprit & du goût. Je ſuis du ſentiment d'un auteur, qui dit, que les grands morceaux de peinture, de muſique & de danſe, qui ne frappent pas à un certain point un ignorant bien organiſé, ſont ou mauvais ou médiocres.

Sans être muſicien, un poëte ne peut-il pas ſentir ſi tel trait de muſique rend ſa penſée; ſi tel autre n'affoiblit pas l'expreſſion; ſi celui-ci prête de la force à la paſſion, & donne des graces & de l'énergie au ſentiment? Sans être peintre-décorateur, ne peut-il pas concevoir ſi telle décoration qui doit repréſenter une forêt de l'Afrique, n'emprunte pas la forme de celle de Fontainebleau? Si tel autre qui doit offrir une rade de l'Amérique, ne reſſemble pas à celle de Toulon? Si celle-ci qui doit montrer le palais de quelque empereur du Japon, ne ſe rapproche pas trop de celui de Verſailles? &c. Si la dernière qui doit tracer les jardins de Sémiramis, n'offre pas ceux de Marly? Sans être danſeur & maître de *ballets*, il peut également s'appercevoir de la confuſion qui y régnera, du peu d'expreſſion des exécutants; il peut, dis-je, ſentir ſi ſon action eſt rendue avec chaleur, ſi les tableaux en ſont aſſez frappants, ſi la pantomime eſt vraie, & ſi le caractère de la danſe répond au caractère du peuple & de la nation qu'elle doit repréſenter. Ne peut-il pas encore ſentir les défauts qui ſe rencontrent dans les vêtements, par des négligences où un faux goût, qui s'éloignant du coſtume, détruit toute illuſion? A-t-il beſoin enfin d'être machiniſte, pour s'appercevoir que telle machine ne marche point avec promptitude? Rien de ſi ſimple que d'en condamner la lenteur, ou d'en admirer la préciſion & la viteſſe. Au reſte, c'eſt au machiniſte à remédier à la mauvaiſe combinaiſon qui s'oppoſe à leurs effets, à leur jeu & à leur activité.

Un compoſiteur de muſique devroit ſavoir la dan-

Digitized by Google

se, ou du moins connoître le temps & la possibilité des mouvements qui sont propres à chaque passion, pour pouvoir ajuster des traits convenables à toutes les situations que le danseur peut peindre successivement; mais loin de s'attacher aux premiers élémens de cet art, & d'en apprendre la théorie, il fuit le maître de *ballet*, il s'imagine que son art l'élève & lui donne le pas sur la danse. Je ne disputerai point avec lui, quoiqu'il n'y ait que la supériorité & non la nature du talent, qui puisse mériter des préséances & des distinctions.

La plupart des compositeurs suivent, je le répète, les vieilles rubriques de l'opéra; ils font des *passepieds*, parce que mademoiselle *Prevôt* les *couroit* avec élégance; des *musettes*, parce que mademoiselle *Salle* & M. Dumoulin les dansoient avec autant de grace que de volupté; des *tambourins*, parce que c'étoit le genre où mademoiselle Camargo excelloit; des *chaconnes* enfin & des *passacailles*, parce que le célèbre *Dupré* s'étoit comme fixé à ces mouvements, qui s'ajustoient à son goût, à son genre & à la noblesse de sa taille; mais tous ces excellents sujets n'y sont plus; ils ont été remplacés & au-delà dans des parties, & ne le seront peut-être jamais dans les autres. Mademoiselle Lany a effacé toutes celles qui brilloient par la beauté, la précision & la hardiesse de leurs exécutions: c'est la première danseuse de l'univers; mais on n'a point oublié l'expression naïve de mademoiselle Sallé; ses graces sont toujours présentes, la minauderie des danseuses de ce genre n'a pu éclipser cette noblesse & cette simplicité harmonique des mouvements tendres, voluptueux, mais toujours décents de cette aimable danseuse. Personne n'a encore succédé à M. Dumoulin; il danse le pas *de deux* avec une supériorité que l'on aura de la peine à atteindre; toujours tendre, toujours gracieux, tantôt papillon, tantôt zéphir, un instant inconstant, un autre instant fidèle, toujours animé par un sentiment nouveau, il rendoit avec volupté tous les tableaux de la tendresse. M. Vestris a remplacé le célèbre Dupré, c'est faire son éloge; mais nous avons M. Lany, dont la supériorité excite l'admiration, & l'élève au-dessus de ceux que je pourrois lui prodiguer. Nous avons des danseurs & des danseuses qui mériteroient ici une apologie, si cela ne m'éloignoit pas trop de mon but. Nous avons enfin des jambes & une exécution que nos prédécesseurs n'avoient point: cette raison devroit déterminer, ce me semble, les musiciens à se varier dans leurs mouvements, & à ne plus travailler pour ceux qui n'existent que dans la mémoire du public, & dont le genre est presqu'éteint. La danse de nos jours est neuve; il est absolument nécessaire que la musique le soit aussi.

On se plaint que les danseurs ont du mouvement sans action, des graces sans expression; mais ne pourroit-on pas remonter à la source du mal? Dévoilez-en les causes, vous l'attaquerez avec avantage, & vous emploierez alors les remèdes propres à la guérison.

J'ai dit que la plupart des *ballets* de ce spectacle étoient froids, quoique bien dessinés & bien exécutés. Est-ce uniquement la faute du compositeur? Lui seroit-il possible d'imaginer tous les jours de nouveaux plans, & de mettre la danse en action à la fin de tous les actes de l'opéra? Non sans doute, la tâche seroit trop pénible à remplir; un tel projet d'ailleurs ne peut s'exécuter sans des contradictions infinies, à moins que les poëtes ne se prêtent à cet arrangement, & ne travaillent de concert avec le maître de *ballets* sur tous les projets qui auront la danse pour but.

Voyons ce que fait habituellement le maître de *ballets* à ce spectacle, & examinons l'ouvrage qu'on lui distribue. On lui donne une partie de répétition; il l'ouvre, & il lit: PROLOGUE; *passepied pour les jeux & les plaisirs; gavotte pour les ris, & rigaudon pour les songes agréables.* AU PREMIER ACTE: *air marqué pour les guerriers, second air pour les mêmes; musette pour prêtresses.* AU SECOND ACTE; *loure pour les peuples; tambourin & rigaudon pour les matelots.* AU TROISIEME ACTE; *air marqué pour les démons; air vif pour les mêmes.* AU QUATRIÈME ACTE; *entrée des Grecs & chaconne, sans compter les Vents, les Tritons, les Nayades, les Heures, les signes du Zodiaque, les Bacchantes, les Zéphirs, les Ondins & les songes funestes*; car cela ne finiroit jamais. Voilà le maître de *ballets* bien instruit! le voilà chargé de l'exécution d'un plan bien magnifique & bien ingénieux. Qu'exige le poëte? Que tous les personnages du *ballet* dansent, & on les fait danser. De cet abus, naissent les prétentions ridicules. « Monsieur, dit le premier danseur au maître de *ballets*, je remplace un tel, & je dois danser tel air ». Par la même raison, mademoiselle une telle se réserve les *passepieds*; l'autre les *musettes*; celle-ci les tambourins; celui-là les loures; celui-ci la chaconne; & ce droit imaginaire, cette dispute d'emplois & de genres fournissent à chaque opéra vingt entrées seules, qui sont dansées avec des habits d'un goût & d'un genre opposés, mais qui ne diffèrent ni par le caractère, ni par l'esprit, ni par les enchaînements de pas, ni par les attitudes; cette monotonie prend sa source de l'imitation machinale. M. Vestris est le premier danseur, il ne danse qu'au dernier acte; c'est la règle: elle est au reste conforme au proverbe, qui atteint à conserver les meilleures choses pour les dernières. Que font les autres danseurs de ce genre? Ils estropient l'original, ils le *chargent* & n'en prennent que les défauts; car il est plus aisé de saisir les ridicules, que d'imiter les perfections: tels étoient les courtisans d'Alexandre qui, ne pouvant lui ressembler par sa valeur & ses vertus héroïques, portoient la tête de côté, pour imiter le défaut naturel de ce prince. Voilà donc de froides copies qui multiplient l'original de cent manières différentes, & qui le défigurent continuellement. Ceux d'un autre genre sont aussi mau-

Digitized by Google

iades & auſſi ridicules : ils veulent ſaiſir la préciſion, la gaieté & la belle formation des enchaînements de M. Lany, & ils ſont déteſtables. Toutes les femmes veulent danſer comme mademoiſelle Lany, & toutes les femmes en ce cas ont des prétentions très-ridicules. Enfin l'opéra eſt, ſi j'oſe m'exprimer ainſi, le ſpectacle des ſinges. L'homme s'évite ; il craint de ſe montrer avec ſes propres traits ; il en empruntе toujours d'étrangers, & il rougiroit d'être lui : auſſi faut-il acheter le plaiſir d'admirer quelques bons originaux, par l'ennui de voir une multitude de mauvaiſes copies qui les précèdent. Que veulent dire d'ailleurs cette quantité d'entrées ſeules, qui ne tiennent & ne reſſemblent à rien ? Que ſignifient tous ces corps ſans ame, qui ſe promènent ſans graces, qui ſe déploient ſans goût, qui pirouettent ſans aplomb, ſans fermeté, & qui ſe ſuccèdent d'acte en acte avec le même froid ? Pourrons-nous donner le titre de monologue à ces ſortes d'entrées dépourvues d'intérêt & d'expreſſion ? Non ſans doute, car le monologue tient à l'action ; il marche de concert avec la ſcène, il peint, il retrace, il inſtruit. Mais comment faire parler une entrée ſeule, me direz-vous ? Rien de ſi facile, & je vais le prouver clairement.

Deux bergers, par exemple, épris d'une bergère, la preſſent de ſe décider & de faire un choix : Thémire, c'eſt le nom de la bergère, héſite, balance, elle n'oſe nommer ſon vainqueur : ſollicitée vivement, elle cède enfin à l'amour & donne la préférence à Ariſtée : elle fuit dans le bois pour cacher ſa défaite ; mais ſon vainqueur la ſuit pour jouir de ſon triomphe. Tircis abandonné, Tircis mépriſé, peint ſon trouble & ſa douleur : bientôt la jalouſie & la fureur s'emparent de ſon cœur ; il s'y livre tout entier, & il m'avertit par ſa retraite qu'il court à la vengeance & qu'il veut immoler ſon rival. Celui-ci paroît un inſtant après : touts ſes mouvements me tracent l'image du bonheur ; ſes geſtes, ſes attitudes, ſa phyſionomie, ſes regards, tout me préſente le tableau du ſentiment & de la volupté. Tircis au déſeſpoir, cherche ſon rival, & il l'apperçoit dans le moment où il exprime la joie la plus délicieuſe & la plus pure. Voilà des contraſtes ſimples, mais naturels : le bonheur de l'un augmente la peine de l'autre. Tircis déſeſpéré n'a d'autre reſſource que la vengeance ; il attaque Ariſtée avec cette fureur & cette impétuoſité qu'enfantent la jalouſie & le dépit de ſe voir mépriſé : celui-ci ſe défend ; mais ſoit que l'excès du bonheur énerve le courage, ſoit que l'amour ſatisfait ſoit enfant de la paix, il eſt prêt à ſuccomber ſous les efforts de Tircis ; ils ſe ſervent pour combattre de leurs houlettes ; les fleurs & les guirlandes compoſées par l'amour & deſtinées pour la volupté, deviennent les trophées de leur vengeance ; tout eſt ſacrifié dans cet inſtant de fureur ; le bouquet même dont *Thémire* a décoré l'heureux Ariſtée, ne ſauroit échapper à la rage de l'amant outragé. Cependant Thémire paroît ; elle apperçoit ſon amant enchaîné avec la guirlande dont elle l'avoit orné ; elle le voit terraſſé aux pieds de Tircis ; quel déſordre ! quelle crainte ! elle frémit du danger de perdre ce qu'elle aime ; tout annonce ſa frayeur, tout caractériſe ſa paſſion. Fait-elle des efforts pour dégager ſon amant, c'eſt l'amour en courroux qui les lui fait faire. Furieuſe, elle ſe ſaiſit d'un dard égaré à la chaſſe ; elle s'élance ſur Tircis & l'en frappe de pluſieurs coups. A ce tableau touchant l'action devient générale ; des bergers & des bergères accourent de toutes parts. Thémire déſeſpérée d'avoir commis une action ſi noire, veut s'en punir & ſe percer le cœur ; les bergères s'oppoſent à un deſſein ſi cruel ; Ariſtée partagé entre l'amour & l'amitié, vole vers Thémire, la prie, la preſſe & la conjure de conſerver ſes jours ; il court à Tircis & s'empreſſe à lui donner du ſecours ; il invite les bergers à en prendre ſoin. Thémire déſarmée, mais accablée de douleur, fait un effort pour s'approcher de Tircis ; elle embraſſe ſes genoux & lui donne toutes les marques d'un repentir ſincère ; celui-ci, toujours tendre, toujours amant paſſionné, ſemble chérir le coup qui va le priver de la lumière. Les bergères attendries, arrachent Thémire de ce lieu, théâtre de la douleur & de la plainte ; elle tombe évanouie dans leurs bras. Les bergers, de leur côté, entraînent Tircis ; il eſt près d'expirer, & il peint encore la douleur qu'il reſſent d'être ſéparé de Thémire, & de ne pouvoir mourir dans ſes bras. Ariſtée, ami tendre, mais amant fidèle, exprime ſon trouble & ſa ſituation de cent manières différentes ; il éprouve mille combats ; il veut ſuivre Thémire, mais il ne peut pas quitter Tircis ; il veut conſoler l'amante ; mais il veut ſecourir l'ami. Cette agitation eſt ſuſpendue ; cette indéciſion cruelle ceſſe enfin : un inſtant de reflexion fait triompher l'amitié dans ſon cœur ; il s'arrache enfin de Thémire pour voler à Tircis.

Ce plan peut paroître mauvais à la lecture, mais il fera le plus grand effet ſur la ſcène ; il n'offre pas un inſtant que le peintre ne puiſſe ſaiſir ; les ſituations & les tableaux multipliés qu'il préſente ont un coloris, une action & un intérêt toujours nouveau ; *l'entrée ſeule de Tircis* & celle d'Ariſtée ſont pleines de paſſion ; elles peignent, elles expriment, elles ſont de vrais monologues. Les deux pas de trois ſont l'image de la ſcène dialoguée dans deux genres oppoſés ; & le *ballet* en action qui termine ce petit roman, intéreſſera toujours très-vivement touts ceux qui auront un cœur & des yeux ; ſi touteſois ceux qui l'exécutent ont une ame & une expreſſion de ſentiment auſſi vive qu'animée.

Il eſt facile de concevoir que pour peindre une action où les paſſions ſont variées, & où les tranſitions de ces mêmes paſſions ſont auſſi ſubites que dans le programme que je viens de vous tracer, il faut de toute néceſſité que la muſique abandonne les mouvements & les modulations pauvres qu'elle emploie dans les airs deſtinés à la danſe. Des ſons arrangés machinalement & ſans eſprit ne peuvent ni

Digitized by Google

ni servir le danseur, ni convenir à une action vive. Il ne s'agit donc point d'assembler simplement des notes suivant les règles de l'école : la succession harmonique des tons doit, dans cette circonstance, imiter ceux de la nature, & l'inflexion juste des sons présenter l'image du dialogue.

Je ne blame point généralement les entrées seules de l'opéra ; j'en admire les beautés souvent dispersées, mais j'en voudrois moins. Le trop en tout genre devient ennuyeux ; je désirerois encore plus de variété dans l'exécution : car rien n'est si ridicule que de voir danser les bergers de Tempé, comme les divinités de l'Olympe. Les habits & les caractères étant sans nombre à ce spectacle, je souhaiterois que la danse ne fût pas toujours la même ; cette uniformité choquante disparoîtroit sans doute, si les danseurs étudioient le caractère de l'homme qu'ils doivent représenter, s'ils saisissoient ses mœurs, ses usages & ses coutumes. Ce n'est qu'en se substituant à la place du héros & du personnage qu'on joue, que l'on peut parvenir à le rendre & à l'imiter parfaitement. Personne ne rend plus de justice que moi aux *entrées seules* dansées par les premiers sujets ; ils y déploient toutes les beautés méchaniques des mouvements harmonieux du corps ; mais désirer & faire des vœux pour que ces mêmes sujets faits pour s'illustrer, nièlent quelquefois aux graces du corps les mouvements de l'ame ; ambitionner de les admirer sous une forme plus séduisante, & de n'être pas borné enfin à les contempler uniquement comme de belles machines bien combinées & bien proportionnées, ce n'est pas, je crois, mépriser leur exécution, avilir leur talent & décrier leur genre ; c'est exactement les engager à l'embellir & à l'annoblir.

Passons au vêtement. La variété & la vérité dans le costume y sont aussi rares que dans la musique, dans les *ballets* & dans la danse simple. L'entêtement est égal dans toutes les parties de l'opéra : il préside en souverain à ce spectacle. Grec, Romain, Berger, Chasseur, Guerrier, Faune, Sylvain, Jeux, Plaisirs, Ris, Tritons, Vents, Feux, Songes, Grand-Prêtre & Sacrificateurs, tous les habits de ces personnages sont coupés sur le même patron, & ne different que par la couleur & les embellissements que la profusion, bien plus que le goût, jette au hasard. L'oripeau brille par-tout : le Paysan, le Matelot & le Héros en sont également chargés. Plus un habit est garni de colifichets, de paillettes, de gaze & de réseau, & plus il a de mérite aux yeux de l'acteur & du spectateur sans goût. Rien n'est si singulier que de voir à l'opéra une troupe de guerriers qui viennent de combattre, de disputer & de remporter la victoire. Trainent-ils après eux l'horreur du carnage ? leur physionomie paroît-elle animée ? leurs regards sont ils encore terribles ? leurs cheveux sont-ils épars & dérangés ? Non, rien de tout cela ; ils sont parés avec le dernier scrupule, & ils ressemblent plutôt à des hommes efféminés, sortant des mains du baigneur, qu'à des guerriers échappés à celles de l'ennemi. Que devient la vérité ? où est la vraisemblance ? d'où naîtra l'illusion ? & comment n'être pas choqué d'une action si fausse & si mal rendue ? Il faut de la décence au théâtre, j'en conviens ; mais il faut, avant tout, de la vérité & du naturel dans l'action, du nerf & de la vigueur dans les tableaux, & un désordre bien entendu dans tout ce qui en exige. Je ne voudrois plus de ces *tonnelets* roides qui, dans certaines positions de la danse, placent, pour ainsi dire, la hanche à l'épaule, & qui en éclipsent tous les contours. Je bannirois tout arrangement symmétrique dans les habits, arrangement froid qui désigne l'art sans goût & qui n'a nulle grace. J'aimerois mieux des draperies simples & légères, contrastées par les couleurs, & distribuées de façon à me laisser voir la taille du danseur. Je les voudrois légères, sans cependant que l'étoffe fût ménagée ; de beaux *plis*, de belles *masses*, voilà ce que je demande ; & l'extrémité de ces draperies voltigeant & prenant de nouvelles formes, à mesure que l'exécution deviendroit plus vive & plus animée, tout auroit l'air svelte. Un élan, un pas vif, une fuite, agiteroient la draperie dans des sens différents ; voilà ce qui prêteroit de l'agrément aux attitudes & de l'élégance aux positions ; voilà enfin ce qui donneroit au danseur cet air leste qu'il ne peut avoir sous le harnois gothique de l'opéra. Je diminuerois des trois quarts les paniers ridicules de nos danseuses ; ils s'opposent également à la liberté, à la vîtesse & à l'action prompte & animée de la danse ; ils privent encore la taille de son élégance & des justes proportions qu'elle doit avoir ; ils diminuent l'agrément des bras, ils *enterrent*, pour ainsi dire, les graces ; ils contraignent & gênent la danseuse à un tel point, que le mouvement de son panier l'occupe quelquefois plus sérieusement que celui de ses bras & de ses jambes. Tout acteur au théâtre doit être libre ; il ne doit pas même recevoir des entraves du rôle & du personnage qu'il a à représenter. Si son imagination est partagée, si la mode d'un *costume* ridicule le gêne au point d'être accablé par son habit, d'en sentir le poids & d'oublier son rôle, de gémir enfin sous le faix qui l'assomme, peut-il avoir de l'aisance & de la chaleur ? Il doit dès-lors se délivrer d'une mode qui appauvrit l'art & qui empêche le talent de se montrer. Mademoiselle *Clairon*, actrice inimitable, faite pour secouer les usages adoptés par l'habitude, supprima les paniers, & les supprima sans préparation & sans ménagement. Le vrai talent fait s'affranchir des lois de la routine. Le même goût qui porta l'art de cette grande actrice à un si haut degré de perfection, lui fit sentir le ridicule de ces anciens costumes du théâtre ; & cherchant à rendre, à imiter la nature dans son jeu, elle pensa, avec raison, qu'il falloit la suivre dans les habillements. Le caprice ne conduisit point Mademoiselle Clairon, lorsqu'elle se dépouilla d'un ornement aussi ridicule qu'embarrassant ; c'est qu'elle

avoit étudié toutes les parties de son art, & cherché à les rapprocher de la perfection. La raison, l'esprit, le bon sens & la nature l'ont guidée dans cette réforme: elle a consulté les anciens, & elle s'est imaginé que *Medée*, *Electre* & *Ariane* n'avoient point l'air, le ton, l'allure & l'habillement de nos petites maîtresses; elle a senti qu'en s'éloignant de nos usages, elle se rapprocheroit de ceux de l'antiquité; que l'imitation des personnages qu'elle représente seroit plus vraie, plus naturelle; que son action d'ailleurs étant vive & animée, elle la rendroit avec plus de feu & de vivacité, lorsqu'elle se seroit débarrassée du poids & dégagée de la gêne d'un vêtement ridicule; elle s'est persuadée enfin que le public ne mesurerait pas ses talents sur l'immensité de son panier. Il est certain qu'il n'appartient qu'au mérite supérieur d'innover & de changer en un instant la forme des choses auxquelles l'habitude bien moins que le goût & la réflexion nous avoient attachés.

M. Chassé, acteur unique, qui avoit l'art de mettre de l'intérêt dans des scènes froides, & d'exprimer par le geste les pensées les moins frappantes, secoua pareillement les *tonnelets* ou ces paniers roides, & qui en faisoient, pour ainsi dire, une machine mal organisée; les calques & les habits symmétriques furent aussi proscrits par lui: il substitua aux tonnelets guindés des draperies bien entendues, & aux panaches antiques des plumes distribuées avec goût & élégance. Le simple, le galant & le pittoresque composoient sa parure.

M. le Kain, excellent tragique, suivit l'exemple de M. Chassé; il fit plus encore; il sortit du tombeau de *Ninus* dans la *Sémiramis* de M. de Voltaire, les manches retroussées, les bras ensanglantés, les cheveux hérissés & les yeux égarés. Cette peinture forte, mais naturelle, frappa, intéressa, jetta le trouble & l'horreur dans l'ame du spectateur. La réflexion & l'esprit de critique succédèrent un instant après à l'émotion, mais il étoit trop tard; l'impression étoit faite, le trait étoit lancé, l'acteur avoit touché le but, & les applaudissemens furent la récompense d'une action heureuse, mais hardie, qui, sans doute, auroit échoué, si un acteur subalterne & moins accueilli eût tenté de l'entreprendre.

M. Boquet, chargé des desseins & du *costume* des habits de l'opéra, a remédié en partie aux défauts qui régnent dans cette partie si essentielle à l'illusion. Il est à désirer qu'on lui laisse la liberté d'agir, & qu'on ne s'oppose point à des idées qui tendront toujours à porter les choses à leur perfection.

Quant aux décorations, je ne veux point en parler. Elles ne pèchent pas par le goût à l'opéra; elles pourroient même être belles, parce que les artistes qui sont employés dans cette partie, ont réellement du mérite; mais la cabale & une économie mal entendue bornent le génie des peintres & étouffent leurs talents. D'ailleurs, ce qui paroît en ce genre à l'opéra, ne porte jamais le nom de l'auteur. Au moyen de cet arrangement, il y a fort peu d'émulation, & par conséquent fort peu de décorations qui ne laissent une infinité de choses à desirer.

Je finirai par une réflexion qui me paroît bien simple. La danse à ce spectacle a trop de caractères idéaux, trop de personnages chimériques & trop d'êtres fantastiques à rendre, pour qu'elle puisse les représenter tous avec des traits & des couleurs différentes; moins de furies, moins de merveilleux, plus de vérité, plus de naturel, & la danse paroîtra dans un plus beau jour. Je serois fort embarrassé, par exemple, de donner de l'intention à la danse d'une comète, à celle des signes du Zodiaque, des heures, &c. Les interprètes de *Sophocle*, *d'Euripide* & *d'Aristophane* disent cependant que les danses des Egyptiens représentoient les mouvements célestes & l'harmonie de l'univers; ils danseient en rond autour d'un autel qu'ils regardoient comme le soleil; & cette figure qu'ils décrivoient en se tenant par les mains, désignoit le Zodiaque ou le cercle des signes; mais tout cela n'étoit, ainsi que bien d'autres choses, que des figures & des mouvements de convention auxquels on attachoit une signification invariable. Je crois donc qu'il nous seroit plus facile de peindre nos semblables; que l'imitation en seroit plus naturelle & plus séduisante; mais c'est aux poëtes, comme je l'ai dit, à chercher les moyens de faire paroître des hommes sur le théâtre de l'opéra. On en seroit l'impossibilité ? ce qui s'est fait une fois peut se répéter mille autres avec succès. Il est sûr que les pleurs *d'Andromaque*, que l'amour de *Junie* & de *Britannicus*, que la tendresse de *Mérope* pour *Egiste*, que la soumission *d'Iphigénie* & l'amour maternel de *Clytemnestre* toucheront bien davantage que toute notre magie d'opéra. La Barbe-Bleue & le petit Poucet n'attendriront que les enfans; les tableaux de l'humanité sont les seuls qui parlent hautement à l'ame, qui l'affectent, qui l'ébranlent & qui la transportent. On s'intéresse foiblement aux divinités fabuleuses, parce qu'on est persuadé que leur puissance & toute l'intelligence qu'elles montrent, leur sont prêtées par le poëte; on est mutuellement inquiet sur la réussite; on sait qu'ils viendront à bout de leur dessein, & leur pouvoir diminue en quelque sorte, à mesure que notre confiance augmente. Le cœur & l'esprit ne sont jamais la dupe de ce spectacle; il est rare, pour ne pas dire impossible, que l'on sorte de l'opéra avec ce trouble, cette émotion & ce désordre enchanteur que l'on éprouve à une tragédie ou à une comédie touchante; la situation où elle nous jette nous suivroit longtemps, si les images gaies de nos petites pièces ne calmoient notre sensibilité & n'essuyoient nos larmes.

Description de quelques ballets *de M. Noverre faits par lui-même.*

On ne peut ni juger d'un cabinet de peinture par

le catalogue des tableaux qu'il renferme, ni décider du prix d'un ouvrage de littérature par la préface ou par le *prospectus*. Il en eſt de même des *ballets*; il faut néceſſairement les voir, & les voir pluſieurs fois. Un homme d'eſprit ſera d'excellents programmes & fournira à un peintre les plus grandes idées; mais le mérite conſiſte dans la diſtribution & dans l'exécution. Qu'on ouvre *le Taſſe*, *l'Arioſte* & quantité d'auteurs du même genre, on y puiſera des ſujets admirables à la lecture; rien ne coûtera ſur le papier; les idées ſe multiplieront, tout ſera facile, & quelques mots arrangés avec art préſenteront à l'imagination une foule de choſes agréables, mais qui ne ſeront plus telles dès que l'on eſſayera de les rendre; & c'eſt alors que l'artiſte connoîtra l'immenſité de la diſtance du projet à l'exécution.

Je vais néanmoins en donner ici quelques-uns, dans la perſuaſion où je ſuis qu'on ne me jugera pas ſur l'eſquiſſe mal crayonnée de quelques *ballets* reçus par le public avec des applaudiſſements qui ne m'ont point fait oublier que ſon indulgence fut toujours fort au-deſſus de mes talents.

Je ſuis très-éloigné de prétendre que mes productions ſoient des chefs-d'œuvre; des ſuffrages flatteurs pourroient me perſuader qu'elles ont quelque mérite, mais je ſuis encore plus convaincu qu'elles ne ſont pas ſans défaut. Quoi qu'il en ſoit, & ce peu de mérite & ces défauts m'appartiennent entièrement. Jamais je n'ai eu ſous les yeux ces modèles excellents qui élèvent & qui inſpirent. Si j'euſſe été à portée de voir, peut-être aurois-je pu ſaiſir. J'aurois du moins étudié l'art d'ajuſter & d'accommoder à mes traits les agrémens des autres; & je me ſerois efforcé de me les rendre propres, ou du moins de m'en parer ſans devenir ridicule. Cette privation d'objets inſtructifs a cependant excité en moi une émulation vive dont je n'aurois pas été peut-être animé, ſi j'avois eu la facilité de n'être qu'un imitateur froid & ſervile. La nature eſt le ſeul modèle que j'aie enviſagé, & que je me ſois propoſé de ſuivre. Si mon imagination m'égare quelquefois, le goût, ou ſi l'on veut, une ſorte d'inſtinct m'éclaire ſur mes écarts & me rappelle au vrai. Je détruis ſans regret ce que j'ai créé avec le plus de peine, & mes ouvrages ne m'attachent que lorſqu'ils m'affectent véritablement. Il n'en eſt point qui me fatiguent autant que la compoſition des *ballets* de certains opéras. Les *paſſe-pieds & les menuets* me tuent; la monotonie de la muſique m'engourdit, & je deviens auſſi pauvre qu'elle. Une muſique au contraire expreſſive, harmonieuſe & variée, telle que celle ſur laquelle j'ai travaillé depuis quelque temps, me ſuggère mille idées & mille traits; elle me tranſporte, elle m'élève, elle m'enflamme; & je dois aux différentes impreſſions qu'elle m'a fait éprouver & qui ont paſſé juſques dans mon ame, l'accord, *l'enſemble*, le *faillant*, le *neuf*, le feu, & cette multitude de caractères frappans & ſinguliers que des juges impartiaux ont cru pouvoir remarquer dans mes *ballets*; effets naturels de la muſique ſur la danſe, & de la danſe ſur la muſique, lorſque les deux artiſtes ſe concilient, & lorſque les deux arts ſe marient, ſe réuniſſent, & ſe prêtent mutuellement des charmes pour ſéduire & pour plaire.

Il me ſeroit inutile ſans doute de parler des *Métamorphoſes Chinoiſes*, *des réjouiſſances Flamandes*, *de la Mariée de village*, *des fêtes du Vauxhaall*, *des Recrues Pruſſiennes*, *du Bal paré*, & d'un nombre conſidérable, peut-être trop grand, de *ballets* comiques preſque dénués d'intrigue, deſtinés uniquement à l'amuſement des yeux, & dont tout le mérite conſiſte dans la nouveauté des formes, dans la variété & dans le brillant des figures. Je ne me propoſe point auſſi de parler de ceux que j'ai cru devoir traiter dans le grand, tels que les *ballets* que j'ai intitulés *la Mort d'Ajax*, *le Jugement de Pâris*, *la Deſcente d'Orphée aux enfers*, *Renaud & Armide*, &c. Je me tairai même ſur ceux de la *fontaine de Jouvence & des caprices de Galathée*, & je commence par celui de la *toilette de Vénus* ou des *Ruſes de l'amour*, *ballet* héroique pantomime.

Le théâtre repréſente un ſallon voluptueux, Vénus eſt à ſa toilette & dans le déshabillé le plus galant; les jeux & les plaiſirs lui préſentent à l'envi tout ce qui peut ſervir à ſa parure; les graces arrangent ſes cheveux, l'amour lace un de ſes brodequins; de jeunes Nymphes ſont occupées, les unes à compoſer un caſque pour l'amour, celles-ci à placer des fleurs ſur l'habit & ſur la mante qui doit ſervir d'ornement à ſa mère. La toilette finie, Vénus ſe retourne du côté de ſon fils, elle ſemble le conſulter: le petit Dieu applaudit à ſa beauté, il ſe jette avec tranſport dans ſes bras; & cette première ſcène offre ce que la volupté, la coquetterie & les graces ont de plus ſéduiſant.

La ſeconde eſt uniquement employée à l'habillement de Vénus; les graces ſe chargent de ſon ajuſtement; une partie des Nymphes s'occupe à ranger la toilette, pendant que les autres apportent aux Graces les ajuſtements néceſſaires; les jeux & les plaiſirs, non moins empreſſés à ſervir la déeſſe, tiennent, ceux-ci la boite à rouge, ceux-là la boite à mouches, le bouquet, le collier, les bracelets, &c., l'amour, dans une attitude élégante, ſe ſaiſit du miroir, & voltige ainſi continuellement autour des Nymphes, qui, pour ſe venger de ſa légéreté, lui arrachent ſon carquois & ſon bandeau; il les pourſuit, mais il eſt arrêté dans ſa courſe par trois de ces mêmes Nymphes qui lui préſentent ſon caſque & un miroir. Il ſe couvre, il ſe mire; il vole dans les bras de ſa mère, & il médite en ſoupirant le deſſein de ſe venger de l'eſpèce d'offenſe qui lui a été faite; il ſupplie, il preſſe Vénus de l'aider dans ſon entrepriſe, en diſpoſant leur ame à la tendreſſe par la peinture de tout ce que la volupté offre de plus touchant. Vénus alors déploie toutes ſes graces; ſes mouvements, ſes attitudes, ſes regards ſont l'image des plaiſirs de l'amour même.

Digitized by Google

Les Nymphes vivement émues, s'efforcent de l'imiter & de saisir toutes les nuances qu'elle emploie pour les séduire. L'amour, témoin de l'impression, profite de l'instant; il leur porte le dernier coup; & dans une entrée générale, il leur fait peindre toutes les passions qu'il inspire. Leur trouble accroît & augmente sans cesse; de la tendresse elles passent à la jalousie, de la jalousie à la fureur, de la fureur à l'abattement, de l'abattement à l'inconstance; elles éprouvent, en un mot, successivement tous les sentiments divers dont l'ame peut être agitée, & il les rappelle toujours à celui du bonheur. Ce Dieu satisfait & content de sa victoire, cherche à se séparer d'elles; il les fuit, elles le suivent avec ardeur; mais il s'échappe & disparoît, ainsi que sa mère & les Graces; & les Nymphes courent & volent après le plaisir qui les fuit.

Cette scène perd tout à la lecture; vous ne voyez ni la Déesse, ni le Dieu, ni leur fuite, vous ne distinguez rien; & dans l'impossibilité où je suis de rendre ce que les traits, la physionomie, les regards & les mouvements des Nymphes exprimoient si bien, je ne puis donner ici que l'idée la plus imparfaite & la plus foible de l'action la plus vive & la plus variée.

Celle qui la suit lie l'intrigue. L'amour paroît seul; d'un geste & d'un regard il anime la nature. Les lieux changent; ils représentent une forêt vaste & sombre; les Nymphes qui n'ont point perdu le Dieu de vue, entrent précipitamment sur la scène; mais quelle est leur crainte! elles ne voient ni Vénus ni les Graces; l'obscurité de la forêt, le silence qui y règne les glacent d'effroi. Elles reculent en tremblant; l'Amour aussitôt les rassure, il les invite à le suivre; les Nymphes s'abandonnent à lui; il semble les défier par une course légère. Elles courent après lui; mais à la faveur de plusieurs feintes, il leur échappe toujours, & dans l'instant où il paroît être dans l'embarras le plus grand & où les Nymphes croient l'arrêter, il fuit comme un trait, & il est remplacé avec promptitude par douze Faunes. Ce changement subit & imprévu fait un effet d'autant plus grand, que rien n'est aussi frappant que le contraste qui résulte de la situation des Nymphes offrant l'image de l'innocence; les Faunes, celle de la férocité. Les attitudes de ceux-ci sont pleines de fierté & de vigueur; les positions de celles-là n'expriment que la frayeur qu'inspire le danger. Les Faunes poursuivent les Nymphes qui fuient devant eux, mais ils s'en saisissent bientôt. Quelques-unes d'entre elles, profitant cependant d'un instant de mésintelligence que l'ardeur de vaincre a jetté parmi eux, prennent la fuite & leur échappent; il n'en reste que six aux douze Faunes; alors ils s'en disputent la conquête, nul d'entre eux ne veut consentir au partage, & la fureur succédant bientôt à la jalousie, ils luttent & combattent. Celles-ci tremblantes & effrayées passent à chaque instant des mains des uns dans les mains des autres; car ils sont tour-à-tour vainqueurs & vaincus. Cependant au moment où les combattans paroissent n'être occupés que de la défaite de leurs rivaux, elles tentent de s'échapper. Six Faunes s'élancent après elles & ne peuvent les arrêter, parce qu'ils sont eux-mêmes retenus par leurs adversaires qui les poursuivent. Leur colère s'irrite alors de plus en plus. Chacun court aux arbres de la forêt; ils en arrachent des branches avec fureur, & ils se portent de part & d'autre des coups terribles. Leur adresse à les parer étant égale, ils jettent loin d'eux ces inutiles instrumens de leur vengeance & de leur rage, & s'élancent avec impétuosité les uns sur les autres, ils luttent avec un acharnement qui tient du délire & du désespoir; ils se saisissent, se terrassent, s'enlevent de terre, se serrent, s'étouffent, se pressent & se frappent, & ce combat n'offre pas un seul instant qui ne soit un tableau. Six de ces Faunes font enfin victorieux; ils foulent d'un pied leurs ennemis terrassés, & lèvent le bras pour leur porter le dernier coup, lorsque six Nymphes conduites par l'Amour les arrêtent, & leur présentent une couronne de fleurs. Leurs compagnes, sensibles à la honte & à l'abattement des vaincus, laissent tomber à leurs pieds celles qu'elles leur destinoient; ceux-ci, dans une attitude qui peint ce que la douleur & l'accablement ont de plus affreux, sont immobiles; leur tête est abattue, leurs yeux sont fixés sur la terre. Vénus & les Graces, touchées de leurs peines, engagent l'Amour à leur être propice; ce Dieu voltige autour d'eux, & d'un souffle léger il les ranime & les rappelle à la vie; on les voit lever insensiblement des bras mourans & invoquer le fils de Vénus, qui, par ses attitudes & ses regards, leur donne, pour ainsi dire, une nouvelle existence. A peine en jouissent-ils, qu'ils aperçoivent leurs ennemis occupés de leur bonheur & tolâtrant autour des Nymphes. Un nouveau dépit s'empare d'eux; leurs yeux étincèlent de feu; ils les attaquent, les combattent, & en triomphent à leur tour; peu contens de cette victoire s'ils n'en emportent des trophées, ils leur enlevent & leur arrachent les couronnes de fleurs dont ils se glorifioient; mais par un charme de l'Amour, ces couronnes se partagent en deux; cet événement rétablit parmi eux la paix & la tranquillité; les nouveaux vainqueurs & les nouveaux vaincus reçoivent également le prix de la victoire; les Nymphes présentent la main à ceux qui viennent de succomber, & l'Amour unit enfin les Nymphes aux Faunes. Là, le *ballet* symmétrique commence; les beautés méchaniques de l'art se déploient sur une grande chaconne, dans laquelle l'Amour, Vénus, les Graces, les Jeux & les Plaisirs dansent les principaux morceaux. Ici je pouvois craindre le ralentissement de l'action; mais j'ai saisi l'instant où Venus ayant enchaîné l'Amour avec des fleurs, le mène en lesse pour l'empêcher de suivre une des Graces à laquelle il s'attache, &

Digitized by Google

pendant ce pas plein d'expreſſion, les plaiſirs & les jeux entraînent les Nymphes dans la forêt. Les Faunes les ſuivent avec empreſſement; & pour ſauver les bienſéances, & ne pas rendre trop ſenſibles les remarques que l'Amour fait faire à ſa mère ſur cette diſparition, je fais rentrer un inſtant après ces mêmes Nymphes & ces mêmes Faunes. L'expreſſion de ceux-ci, l'air ſatisfait de celles-là peignent avec des couleurs ménagées dans un paſſage bien exprimé de la *chaconne*, les tableaux de la volupté coloriés par le ſentiment & la décence.

Ce *ballet* eſt d'une action chaude & toujours générale. Il a fait, & je puis m'en glorifier, une ſenſation que la danſe n'avoit pas produite juſqu'alors. Ce ſuccès m'a engagé à abandonner le genre auquel je m'étois attaché, moins, je l'avoue, par goût & par connoiſſance, que par habitude. Je me ſuis livré dès cet inſtant à la danſe expreſſive & en action; je me ſuis attaché à peindre dans une manière plus grande & moins léchée; & j'ai ſenti que je m'étois trompé groſſièrement, en imaginant que la danſe n'étoit faite que pour les yeux, & que cet organe étoit la barrière où ſe bornoient ſa puiſſance & ſon étendue. Perſuadé qu'elle peut aller plus loin, qu'elle a des droits inconteſtables ſur le cœur & ſur l'ame, je m'efforcerai déformais de la faire jouir de tous ſes avantages.

Les Faunes étoient ſans *tonnelets*, & les Nymphes, Vénus & les Graces ſans paniers: j'avois proſcrit les maſques qui ſe ſeroient oppoſés à toute expreſſion. La méthode de M. Garrick m'a été d'un grand ſecours; on liſoit dans les yeux & ſur la phyſionomie de mes Faunes, toutes les mouvements des paſſions qui les agitoient. Une laçure & une eſpèce de chauſſure imitant de l'écorce d'arbre, m'avoient ſemblé préférables à des eſcarpins; point de bas ni de gants blancs, j'en avois aſſorti la couleur à la teinte de la carnation de ces habitants des forêts; une ſimple draperie de peau de tigre couvroit une partie de leur corps, tout le reſte paroiſſoit nu; & pour que le coſtume n'eût pas un air trop dur, & ne contraſtât pas trop avec l'habillement élégant des Nymphes, j'avois fait jetter ſur les draperies une guirlande de feuillage mêlée de fleurs.

J'avois encore imaginé des ſilences dans la muſique, & ces ſilences produiſoient l'effet le plus flatteur; l'oreille du ſpectateur ceſſant tout d'un coup d'être frappée par l'harmonie, ſon œil embraſſoit avec plus d'attention tous les détails des tableaux, la poſition & le deſſein des *groupes*, l'expreſſion des têtes & les différentes parties de *l'enſemble*; rien n'échappoit à ſes regards. Cette ſuſpenſion dans la muſique & dans les mouvemens du corps répand un calme & un beau jour; elle fait ſortir avec plus de feu les morceaux qui la ſuivent; ce ſont des ombres qui, ménagées avec art & diſtribuées avec goût, donnent un nouveau prix & une valeur réelle à toutes les parties de la compoſition; mais le talent conſiſte à les employer avec économie. Elles deviendroient auſſi funeſtes à la danſe qu'elles le ſont quelquefois à la peinture lorſqu'on en abuſe.

Paſſons aux *fêtes* ou aux *jalouſies du ſerrail*. Ce *ballet* & celui dont je viens de parler, ont partagé le goût du public; ils ſont néanmoins dans un genre abſolument oppoſé, & ne peuvent être mis en comparaiſon l'un & l'autre.

Le théâtre repréſente une des parties du ſerrail, un périſtyle orné de caſcades & de jets d'eau, forme *l'avant-ſcène*. Le fond du théâtre offre une colonnade circulaire en charmille; & les intervalles de cette fleur enrichis de *groupes* & de jets d'eau. Le morceau le plus éloigné qui termine la décoration, préſente une caſcade de pluſieurs nappes, qui ſe perd dans un baſſin, & qui laiſſe découvrir derrière elle un payſage & un lointain. Les femmes du ſerrail ſont placées ſur de riches ſophas & ſur des carreaux; elles s'occupent à différens ouvrages en uſage chez les Turcs.

Des Eunuques blancs & des Eunuques noirs ſuperbement habillés, paroiſſent & préſentent aux Sultanes le ſorbet, le café; d'autres s'empreſſent de leur offrir des fleurs, des fruits & des parfums. Une d'entre elles, plus occupée d'elle-même que ſes compagnes, refuſe tout pour avoir un miroir; un eſclave lui en préſente un. Elle ſe mire, elle s'examine avec complaiſance; elle arrange ſes geſtes, ſes attitudes & ſa démarche. Ses compagnes, jalouſes de ſes graces, cherchent à imiter tous ſes mouvements, & delà naiſſent pluſieurs entrées, tant générales que particulières, qui ne peignent que la volupté & le déſir ardent que toutes ont également de plaire à leur maître.

Aux charmes d'une muſique tendre & du murmure des eaux, ſuccède un air fier & marqué, danſé par des muets, par des Eunuques noirs & des Eunuques blancs qui annoncent l'arrivée du *Grand Seigneur*.

Il entre avec précipitation, ſuivi de l'Aga, d'une foule de Janiſſaires, de pluſieurs Boſtangis & de quatre Nains. Dans cet inſtant les Eunuques & les Muets tombent à genoux; toutes les femmes s'inclinent, & les Nains lui offrent dans des corbeilles des fleurs & des fruits. Il choiſit un bouquet, & il ordonne par un ſeul geſte à tous les eſclaves de diſparoître.

Le *Grand-Seigneur* ſeul au milieu de ſes femmes, ſemble indéterminé ſur le choix qu'il doit faire; il ſe promène autour d'elles avec cet air indécis que donne la multiplicité des objets aimables. Toutes ces femmes s'efforcent de captiver ſon cœur, mais *Zaïre* & *Zaïde* ſemblent devoir obtenir la préférence. Il préſente le bouquet à Zaïde, & dans l'inſtant qu'elle l'accepte, un regard de Zaïre ſuſpend ſon choix: il l'examine, il promène de nouveau ſes regards, il revient enſuite à *Zaïde*; mais un ſourire enchanteur de *Zaïre* le décide entièrement. Il lui donne le bouquet; elle l'accepte avec tranſport. Les autres Sultanes peignent par leurs atti-

Digitized by Google

tudes le dépit & la jalouſie. *Zaïre* jouit malignement de la confuſion de ſes compagnes & de l'abattement de ſa rivale. Le Sultan s'appercevant de l'impreſſion que ſon choix vient de faire ſur l'eſprit des femmes du ſerrail, & voulant ajouter au triomphe de Zaïre, ordonne à *Fatime*, à *Zima* & à *Zaïde* d'attacher à la Sultane favorite le bouquet dont il l'a décorée. Elles obéiſſent à regret; & malgré l'empreſſement avec lequel elles ſemblent ſe rendre aux ordres du Sultan, elles laiſſent échapper des mouvements de dépit & de déſeſpoir, qu'elles étouffent en apparence lorſqu'elles rencontrent les yeux de leur maître.

Le ſultan danſe un *pas-de-deux* voluptueux avec *Zaïre*, & ſe retire avec elle.

Zaïde, à qui le grand-ſeigneur avoit feint de préſenter le bouquet, confuſe & déſeſpérée, ſe livre, dans une *entrée ſeule*, à la rage & au dépit le plus affreux. Elle tire ſon poignard, elle veut s'arracher la vie; mais ſes compagnes arrêtent ſon bras & ſe hâtent de la détourner de ce deſſein barbare.

Zaïde eſt prête à ſe rendre, lorſque *Zaïre* reparoit avec fierté; ſa préſence rappelle ſa rivale à toute ſa fureur; celle-ci s'élance avec précipitation ſur elle, pour lui porter le coup qu'elle ſe deſtinoit; Zaïre l'eſquive adroitement; elle ſe ſaiſit de ce même poignard, & lève le bras pour en frapper *Zaïde*. Les femmes du ſerrail ſe partagent alors, elles accourent à l'une & à l'autre; Zaïde déſarmée profite de l'inſtant où ſon ennemie a le bras arrêté, elle ſe jette ſur le poignard que Zaïre porte à ſon côté, pour s'en ſervir contr'elle; mais les ſultanes attentives à leur conſervation, parent le coup. Dans l'inſtant, les eunuques appellés par le bruit, entrent dans le ſerrail; ils voient le combat engagé de façon à leur faire craindre de ne pouvoir rétablir la paix, & ils ſortent précipitamment pour avertir le ſultan. Les ſultanes, dans ce moment, entrainent & ſéparent les deux rivales, qui font des efforts incroyables pour ſe dégager; elles y réuſſiſſent. A peine ſont-elles libres, qu'elles s'élancent l'une ſur l'autre avec fureur. Toutes les femmes effrayées volent entr'elles pour arrêter leurs coups. Dans le moment le ſultan ſe préſente: le changement que produit ſon arrivée eſt un coup de théâtre frappant. Le plaiſir & la tendreſſe ſuccèdent ſur-le-champ à la douleur & à la rage. Zaïre, loin de ſe plaindre, montre, par une généroſité ordinaire aux belles ames, un air de ſérénité, qui raſſure le ſultan, & qui calme les craintes qu'il avoit de perdre l'objet de ſa tendreſſe. Ce calme fait renaître la joie dans le ſerrail, & le *grand-ſeigneur* permet alors aux eunuques de donner une fête à Zaïre; la danſe devient générale.

Dans un pas-de-deux, *Zaïre* & *Zaïde* ſe réconcilient. Le *grand-ſeigneur* danſe avec elles un *pas-de-trois*, dans lequel il marque toujours une préférence décidée pour Zaïre.

Cette fête eſt terminée par une contredanſe noble. La dernière figure offre un *groupe* poſé ſur un trône élevé ſur des gradins; il eſt compoſé des femmes du ſerrail & du *grand-ſeigneur*; Zaïre & Zaïde ſont aſſiſes à ſes côtés. Ce *groupe* eſt couronné par un grand baldaquin, dont les rideaux ſont ſupportés par des eſclaves. Les deux côtés du théâtre offrent un autre *groupe* de boſtangis, d'eunuques blancs, d'eunuques noirs, de muets, de janiſſaires & de nains proſternés aux pieds du trône du *grand-ſeigneur*.

Voilà une deſcription bien foible d'un enchainement de ſcènes, qui toutes intéreſſent réellement. L'inſtant où le *grand-ſeigneur* ſe décide, celui où il emmène la ſultane favorite, le combat des femmes, le *groupe* qu'elles forment à l'arrivée du ſultan, ce changement ſubit, cette oppoſition de ſentiments, cet amour que toutes les femmes ont pour elles-mêmes & qu'elles expriment toutes différemment, ſont autant de contraſtes que je ne peux faire ſaiſir. Je vais dans la même impuiſſance relativement aux ſcènes ſimultanées que j'avois placées dans ce *ballet*. La *pantomime* eſt un trait, les tableaux qui en réſultent ſont rapides comme l'éclair; ils ne durent qu'un inſtant & ſont auſſitôt place à d'autres. Or, dans un *ballet* bien conçu, il faut peu de dialogues & peu de moments tranquilles; le cœur doit y être toujours agité. Ainſi comment décrire l'expreſſion vive du ſentiment & l'action animée de la pantomime? C'eſt à l'ame à peindre, & c'eſt à l'ame à ſaiſir le tableau.

L'action des *ballets*, dont je viens de parler, eſt bien moins longue à l'exécution qu'à la lecture. Des ſignes extérieurs qui annoncent un ſentiment, deviennent froids & languiſſants, s'ils ne ſont ſubitement ſuivis d'autres ſignes indicatifs de quelques nouvelles paſſions qui lui ſuccèdent; encore eſt-il néceſſaire de diviſer l'action entre pluſieurs perſonages; une même altération, les mêmes efforts, les mêmes mouvements, une agitation toujours continuelle fatigueroient & ennuieroient enfin & l'acteur & le ſpectateur; il importe donc d'éviter les longueurs, ſi l'on veut laiſſer à l'expreſſion la force qu'elle doit avoir, aux geſtes leur énergie, à la phyſionomie ſon ton, aux yeux leur éloquence, aux attitudes & aux poſitions, leurs graces à leur vérité.

Le *ballet* des *fêtes* ou des *jalouſies du ſerrail*, diront peut-être les critiques verſés dans la lecture des romans, pèche contre le *coſtume* & les uſages des Levantins; ils trouveront qu'il eſt ridicule d'introduire des janiſſaires & des boſtangis dans la partie du ſerrail, deſtinée aux femmes du grand-ſeigneur, ils objecteront encore qu'il n'y a point de nains à Conſtantinople, & que le *grand-ſeigneur* ne les aime pas.

Je conviendrai de la juſteſſe de leurs obſervations & de l'étendue de leurs connoiſſances; mais je leur répondrai, que ſi mes idées ont choqué la vérité, elle n'ont point bleſſé la vraiſemblance; & dès-lors j'aurai eu raiſon de recourir à des licences néceſſaires, que tous les auteurs ſe ſont permiſes

Digitized by Google

dans des ouvrages bien plus importants que des *ballets*.

En s'attachant scrupuleusement à peindre le caractère, les mœurs & les usages de certaines nations, les tableaux seroient souvent d'une composition pauvre & monotone; aussi y auroit-il de l'injustice à condamner un peintre, sur les licences ingénieuses qu'il auroit prises, si ces mêmes licences contribuoient à la perfection, à la variété & à l'élégance de ses tableaux.

Lorsque les caractères sont soutenus, que celui de la nation qu'on représente n'est point altéré, & que la nature ne se perd pas sous des embellissements qui lui sont étrangers & qui la dégradent; lorsqu'enfin l'expression du sentiment est fidèle, que le *coloris* est vrai, que le *clair-obscur* est ménagé avec art, que les positions sont nobles, que les *groupes* sont ingénieux, que les *masses* sont belles & que le dessin est correct, le tableau dès-lors est excellent, & produit son effet.

Je crois qu'une fête turque ou chinoise ne plairoit point à notre nation, si l'on n'avoit l'art de l'embellir; & je suis persuadé que la manière de danser de ces peuples ne seroit point en droit de séduire: ce *costume* exact & cette imitation n'offriroient qu'un spectacle très-plat & peu digne d'un public, qui n'applaudit qu'autant que les artistes ont l'art d'associer la délicatesse & le goût aux différentes productions qu'on lui présente.

Si ceux qui m'ont critiqué sur la prétendue licence que j'avois prise d'introduire des bostangis & des janissaires au serrail, avoient été témoins de l'exécution, de la distribution & de la marche de mon *ballet*, ils auroient vu que ces personnages, qui les ont blessés à cent lieues d'éloignement, n'entroient point dans la partie du serrail où se tiennent les femmes; qu'ils ne paroissoient que dans le jardin, & que je ne les avois associés à cette scène, que pour faire cortège & pour rendre l'arrivée du *grand-seigneur* plus imposante & plus majestueuse.

Au reste une critique qui ne porte que sur un programme, tombe d'elle-même, parce qu'elle n'est appuyée sur rien. On prononce sur le mérite d'un peintre, d'après ses tableaux & non d'après son style; on doit prononcer de même sur celui du maître de *ballets*, d'après l'effet des *groupes*, des situations, des coups de théâtre, des figures ingénieuses, des formes saillantes & de l'*ensemble* qui régnent dans son ouvrage. Juger de nos productions sans les voir, c'est croire pouvoir décider d'un objet sans lumières.

Je parlerai encore de deux *ballets*, & mon objet sera rempli. J'en ai dit assez, pour persuader de toutes les difficultés d'un art, qui n'est aisé que pour ceux qui n'approfondissent rien, & qui imaginent que l'action de s'élever de terre d'un pouce plus haut que les autres, ou l'idée de quelques *moulinets* ou de quelques *ronds*, doivent leur attirer tous les suffrages. Dans quelque genre que ce soit, plus on approfondit, plus les obstacles se multiplient, & plus le but auquel on s'efforce d'atteindre, paroît s'éloigner. Aussi le travail le plus opiniâtre n'offre-t-il aux plus grands artistes qu'une lumière souvent importune, qui les éclaire sur leur insuffisance, tandis que l'ignorant, satisfait de lui-même, au milieu des ténèbres les plus épaisses, croit qu'il n'est absolument rien au-delà de ce qu'il se flatte de savoir.

Le *ballet* dont je vais parler, a pour titre: *l'Amour corsaire*, ou *l'embarquement pour Cythère*. La scène se passe sur le bord de la mer, dans l'isle de Misogyne. Quelques arbres inconnus dans nos climats embellissent cette isle. D'un côté du théâtre on apperçoit un autel antique élevé à la divinité que les habitants adorent; une statue représentant un homme qui plonge un poignard dans le sein d'une femme, est élevée au dessus de l'autel. Les habitants de cette isle sont cruels & barbares; leur coutume est d'immoler à leur divinité toutes les femmes jettées, malheureusement pour elles, sur ces côtes. Ils imposent la même loi à toutes les hommes qui échappent à la fureur des flots. Le sujet de la première scène est l'admission d'un étranger sauvé du naufrage. Cet étranger est conduit à l'autel, sur lequel sont appuyés deux grands-prêtres. Une partie des habitants est rangée autour de ce même autel, tenant dans leurs mains des massues avec lesquelles ils s'exercent, tandis que les autres insulaires célèbrent par une danse mystérieuse l'arrivée de ce nouveau prosélyte. Celui-ci se voit forcé de promettre solemnellement d'immoler avec le fer dont on va l'armer, la première femme qu'un destin trop cruel conduira dans cette isle. A peine commence-t-il à proférer l'affreux serment, dont il frémit lui même, quoiqu'il fasse le vœu dans son cœur de désobéir au nouveau dieu, dont il embrasse le culte, que la cérémonie est interrompue par des cris perçants poussés à l'aspect d'une chaloupe que bat une horrible tempête, & par une danse vive qui annonce la joie barbare, que fait naître l'espoir de saisir quelques victimes. On apperçoit dans cette chaloupe une femme & un homme qui lèvent les mains vers le ciel & qui demandent du secours. *Dorval* (c'est le nom de l'étranger) croit reconoître, à l'approche de cette chaloupe, sa sœur & son ami. Il regarde attentivement; son cœur est pénétré de plaisir & de crainte; il les voit enfin hors de danger: il se livre à l'excès d'une satisfaction, & la la joie qu'elle inspire est bientôt balancée par le souvenir du lieu terrible qu'il habite, & ce retour funeste le précipite dans l'abattement & dans la douleur la plus profonde. L'empressement qu'il a d'abord témoigné, a fait prendre le change & en a imposé aux *Misogyniens*; ils ont cru voir en lui du zèle & un attachement inviolable à leur loi. Cependant Clairville & Constance (c'est le nom des deux amants) abordent enfin; la mort est peinte sur leur visage, leurs yeux s'ouvrent à peine, des cheveux hérissés annoncent leur effroi. Un teint pâle & mourant peint toute l'horreur du trépas, qui s'est pré-

Digitized by Google

ſenté mille fois à eux & qu'ils redoutent encore ; mais quelle eſt leur ſurpriſe, lorſqu'ils ſe ſentent étroitement embraſſés ! Ils reconnoiſſent *Dorval*, ils ſe jettent dans ſes bras ; leurs yeux croient à peine ce qu'ils voient ; tous trois ne peuvent ſe ſéparer ; l'excès de leur bonheur eſt exprimé par toutes les démonſtrations de la joie la plus pure ; ils s'inondent de leurs larmes, & ces larmes ſont des ſignes non équivoques des ſentiments divers qui les agitent. Ici leur ſituation change. Un ſauvage préſente à *Dorval* le poignard qui doit percer le cœur de Conſtance, & lui ordonne de le lui plonger dans le ſein. *Dorval* indigné d'un ordre auſſi barbare, ſaiſit ce fer & veut en frapper le *Miſogynien* ; mais *Conſtance* s'échappant des bras de ſon amant, ſuſpend le coup que ſon frère alloit porter : le ſauvage ſaiſit cet inſtrument, il déſarme *Dorval* & veut percer le ſein de celle qui vient de lui ſauver la vie. *Clairville* arrête le bras du perfide, il lui arrache le poignard. *Dorval* & *Clairville* également révoltés de la férocité & de l'inhumanité des habitants de cette iſle, ſe rangent du côté de *Conſtance* ; ils la tiennent étroitement ſerrée dans leurs bras ; leurs corps ſont un rempart qu'ils oppoſent à la barbarie de leurs ennemis, & leurs yeux étincelants de colère ſemblent défier les Miſogyniens. Ceux-ci furieux de cette réſiſtance, ordonnent aux ſauvages qui ont des maſſues d'arracher la victime des bras de ces deux étrangers, & de la traîner à l'autel. *Dorval* & *Clairville* encouragés par le danger, déſarment deux de ces cruels ; ils ſe livrent au combat avec fureur & avec audace, & viennent à chaque inſtant ſe rallier auprès de Conſtance ; ils ne la perdent pas un moment de vue. Celle-ci tremblante & déſolée, craignant de perdre deux objets qui lui ſont également chers, s'abandonne au déſeſpoir. Les ſacrificateurs aidés de pluſieurs ſauvages s'élancent ſur elle & l'entraînent à l'autel. Dans ce moment elle rappelle tout ſon courage, elle lutte contr'eux ; elle ſe ſaiſit du poignard d'un des ſacrificateurs, elle l'en frappe. Délivrée pour un inſtant, elle ſe jette dans les bras de ſon amant & de ſon frère ; mais elle en eſt arrachée. Elle s'échappe de nouveau, & y revole encore. Cependant, ne pouvant réſiſter au nombre, *Dorval* & *Clairville* preſque mourants & accablés, ſont enchaînés ; Conſtance eſt entraînée au pied de cet autel, trône de la barbarie. Le bras eſt prêt à tomber, lorſqu'un dieu protecteur des amants arrête le bras du ſacrificateur, en répandant un charme ſur cette iſle, qui en rend tous les habitants immobiles. Cette tranſition des plus grands mouvements à l'immobilité, produit un effet étonnant. *Conſtance* évanouie aux pieds du ſacrificateur, *Dorval* & *Clairville* voyant à peine la lumière, ſont renverſés dans les bras de quelques ſauvages.

Cette ſcène, en remontant à l'arrivée de Conſtance & de Clairville, offre une reconnoiſſance touchante ; le coup de théâtre qui la ſuit eſt intéreſſant. Ce n'eſt point un intérêt particulier qui détermine les combattants. Conſtance craint moins pour ſes jours, que pour ceux de ſon amant & de ſon frère ; ceux-ci veillent moins à leur conſervation qu'à celle de Conſtance. S'ils reçoivent un coup, c'eſt pour parer celui que l'on porte à l'objet de leur tendreſſe. Cette ſcène, longue à la lecture, eſt vive & animée à l'exécution ; car vous ſavez qu'il faut moins de temps pour exprimer un ſentiment par le geſte, qu'il n'en faut pour le peindre par le diſcours : ainſi lorſque l'inſtant eſt bien choiſi, l'action pantomime eſt plus chaude, plus animée & plus intéreſſante que celle qui réſulte d'une ſcène dialoguée. Je crois que celle que je viens de vous montrer dans une perſpective éloignée, porte un caractère, auquel l'humanité ne peut être inſenſible, & qu'elle eſt en droit d'arracher des larmes & de remuer fortement tous ceux dont le cœur eſt ſuſceptible de ſentiment & de délicateſſe.

Le jour devient plus beau, les flots irrités s'abaiſſent, le calme ſuccède à la tempête, pluſieurs tritons & pluſieurs nayades ſolâtrent dans les eaux ; un vaiſſeau richement orné paroît ſur la mer.

L'amour, ſous la forme d'un corſaire, le commande ; les jeux & les plaiſirs ſont employés aux différentes manœuvres ; une troupe de nymphes vêtues en amazones, ſont les ſoldats qui ſervent ſur ce bord : tout eſt élégant, tout annonce & caractériſe enfin la préſence de l'enfant de Cythere.

Il aborde ; l'Amour fait jetter l'ancre, il deſcend de ſon bord ; les nymphes, les jeux & les plaiſirs les ſuivent ; & en attendant les ordres de ce dieu, cette troupe légère ſe range en bataille. Les Miſogyniens reviennent de l'extaſe & de l'immobilité dans laquelle l'Amour les avoit plongés. Un de ſes regards rappelle à la vie Conſtance. *Dorval* & *Clairville* ne doutant point alors que leur libérateur ne ſoit un dieu, ſe proſternent à ſes pieds. Les ſauvages irrités de voir leur culte profané, lèvent tous les maſſues pour maſſacrer & les adorateurs & la ſuite de l'enfant de Cythère ; ils tournent même leur rage & leur fureur contre lui ; mais que peuvent les mortels lorſque l'amour commande ? un ſeul de ſes regards ſuſpend tous les bras armés des Miſogyniens. Il ordonne que l'on renverſe leur autel, que l'on briſe leur infâme divinité ; les jeux & les plaiſirs obéiſſent à ſa voix, l'autel s'ébranle ſous leurs coups, la ſtatue s'écroule & ſe rompt par morceaux. Un nouvel autel paroît & prend la place de celui qui vient d'être détruit. Il eſt de marbre blanc ; des guirlandes de roſes, de jaſmin & de myrte ajoutent à ſon élégance ; des colonnes ſortent de la terre pour orner cet autel, & un baldaquin artiſtement enrichi & porté par un *groupe* d'amours deſcend des cieux. Les extrémités en ſont ſoutenues par des zéphirs qui les appuient directement ſur les quatre colonnes qui entourent

l'autel ;

Digitized by Google

l'autel ; les arbres antiques de cette isle disparoissoient pour faire place aux myrtes, aux orangers & aux bosquets de roses & de jasmins.

Les Misogyniens à l'aspect de leur divinité renversée & de leur culte profané, entrent en fureur ; mais l'amour ne leur permet de faire éclater leur colère que par intervalle ; il les arrête toujours lorsqu'ils sont près de frapper. Les instants du charme qui les rend immobiles, offrent une multitude de tableaux & de *groupes* qui diffèrent tous par les positions, par la distribution, par la composition, mais qui expriment également ce que la fureur a de plus affreux. Les tableaux que présentent les Nymphes sont d'un goût & d'un coloris tout opposé. Elles ne parent les coups que les Misogyniens tentent de leur porter, qu'avec des graces & des regards pleins de tendresse & de volupté. Cependant l'amour ordonne à celles ci de combattre & de vaincre ces sauvages ; ceux-ci ne font plus qu'une foible résistance. S'ils ont la force de lever le bras pour porter un coup, ils n'ont pas le courage de le laisser tomber. Enfin leurs massues leur échappent, elles tombent de leurs mains. Vaincus & sans défense, ils se jettent aux genoux de leurs vainqueurs, qui, naturellement tendres, leur accordent leur grace en les enchaînant avec des guirlandes de fleurs. L'Amour satisfait unit *Clairville à Constance*, les *Misogyniens* aux Nymphes, & donne à *Dorval Zénéide*, jeune nymphe que ce Dieu a pris soin de former. Une marche de triomphe forme l'ouverture de ce *ballet* ; les Nymphes mènent en lesse les vaincus ; l'amour ordonne des fêtes, & le divertissement général commence. Ce Dieu, *Clairville & Constance*, *Dorval & Zénéide*, les jeux & les plaisirs dansent les principaux morceaux. La contre-danse noble de ce *ballet* se dégrade insensiblement de deux en deux, & tout le monde se place successivement sur le vaisseau. De petits gradins posés dans des sens différens & à des hauteurs diverses, servent, pour ainsi dire, de piédestal à cette troupe amoureuse, & offrent un grand *groupe* distribué avec élégance ; on lève l'ancre, les zéphirs enflent les voiles, le vaisseau prend le large, & poussé par des vents favorables il vogue vers Cythère.

Ce *ballet* a été exécuté avec soin & rien n'a été épargné. Les Nymphes avoient des habits galans dont les corsets différoient peu de ceux des amazones. Les vêtemens des sauvages étoient d'une forme singulière & dans des couleurs entières ; une partie de la poitrine, des bras & des jambes étoient couleur de chair. L'amour n'étoit reconnu que par ses ailes, & étoit vêtu dans le goût des corsaires brigantins. Les habits des jeux & des plaisirs empruntoient la forme de ceux des matelots qui servent sur les bâtiments corsaires, avec cette différence qu'ils étoient plus galants.

Clairville, Dorval & Constance, sans être mis richement, étoient vêtus de bon goût & convenablement. Un beau désordre composoit leur parure.

Equitation, Escrime & Danse.

Le dessin des habits étoit de M. Boquet, & la musique de M. Granier. Elle imitoit les accens de la nature ; sans être d'un chant uniforme, elle étoit harmonieuse. Il avoit mis enfin l'action en musique ; chaque trait étoit une expression qui prêtoit des forces & de l'énergie aux mouvements de la danse, & qui en animoit touts les tableaux.

Je vais passer actuellement au jaloux sans rival, *ballet* Espagnol ; & je préviens d'avance qu'il y a encore des combats & des poignards. Ou appelle le *Misanthrope*, *l'homme aux rubans verds* ; on me nommera peut être *l'homme aux poignards*. Lorsque l'on réfléchira cependant sur l'art *pantomime*, lorsque l'on examinera les limites étroites qui lui sont prescrites, lorsque l'on considérera enfin son insuffisance dans tout ce qui s'appelle dialogue tranquille, & que l'on se rappellera jusqu'à quel point il est subordonné aux regles de la peinture, qui, comme la pantomime, ne peut rendre que des instans, on ne pourra me blâmer de choisir touts ceux qui peuvent, par leurs liaisons & par leurs successions, remuer le cœur & affecter l'ame. Je ne sais si j'ai bien fait de m'attacher à ce genre, mais les larmes que le public a données à plusieurs scènes de mes *ballets*, l'émotion vive qu'ils ont causée, me persuadent que si je n'ai point encore atteint le but, du moins ai-je trouvé la route qui peut y conduire. Je ne me flatte point de pouvoir franchir la distance immense qui m'en éloigne & qui m'en sépare ; ce succès n'est réservé qu'à ceux à qui le génie prête des ailes ; mais j'aurai du moins la satisfaction d'avoir ouvert la voie. Indiquer le chemin qui mène à la perfection, est un avantage qui suffit à quiconque n'a pas eu la force d'y arriver.

Fernand est amant d'Inès ; Clitandre, petit-maître françois, est amant de Beatrix, amie d'Inès ; voilà les personnages sur lesquels roule tome l'intrigue. *Clitandre*, à propos d'un coup d'échec, se brouille vivement avec Beatrix.

Quelques choses qu'aient pu dire les petits critiques au sujet de la scène simultanée de M. Diderot & de la partie de trictrac jouée dans la première scène du père de famille, ce qui la rend plus vraie & plus naturelle, j'ai mis un jeu d'échec dans mon *ballet*. Le théâtre est ou devroit être le tableau fidèle de la vie humaine ; or tout ce qui se fait de décent & de permis dans la société, peut être jetté sur cette toile ; tant pis pour ceux que le beau simple ne séduit point ; si leur cœur est glacé, & s'il est insensible aux images intéressantes que présentent des mœurs douces & honnêtes, faut-il qu'un auteur abandonne ses semimens & renonce sans cesse à la nature, pour se livrer à des feeries & à des bambochades ? Ou ne peut-on être ému que par un spectacle continuel de dieux & de héros introduits sur la scène ?

Inès cherche à raccommoder Clitandre & Béatrix : celle-ci naturellement fière se retire ; Clitandre désespéré la suit ; ne pouvant obtenir son pardon, il revient un instant après, & conjure Inès

Digitized by Google

de lui être favorable. Celle-ci lui promet de s'intéresser en sa faveur, mais elle lui expose le danger qu'elle court d'être seule avec lui ; elle craint la jalousie de Fernand. Le François toujours pétulant, & plus occupé de son amour que des inquiétudes d'Inès, se jette à ses genoux, pour la presser de ne point oublier de parler à Béatrix. Fernand paroît, & sans rien examiner, il s'élance avec fureur sur Clitandre ; il lui saisit la main dans l'instant qu'il baise celle *d'Inès* & qu'elle fait des efforts pour s'en défendre ; & sur-le-champ il tire un poignard pour le frapper ; mais *Inès* pare le coup, & Béatrix attirée par le bruit, couvre de son corps celui de son amant. L'Espagnol dès cet instant interprète le sentiment *d'Inès* à son désavantage ; il prend sa compassion pour de la tendresse, ses craintes pour de l'amour ; excité par les images que la jalousie porte dans son cœur, il se dégage d'Inès & court sur Clitandre. La fuite précipitée de celui-ci le sauve du danger ; mais l'Espagnol au désespoir de n'avoir pu assouvir sa rage, se retourne avec promptitude vers *Inès* pour lui porter le coup qu'il destinoit à son prétendu rival. Il veut la frapper, mais le mouvement qu'elle fait pour voler au devant du bras qui la menace, arrête le transport du jaloux & lui fait tomber le fer de la main. Un geste *d'Inès* semble reprocher à son amant son injustice. Désespérée de refuser au soupçon qu'il a conçu de son infidélité, elle tombe sur un fauteuil : Fernand toujours jaloux, mais honteux de sa barbarie, se jette sur un autre siège. Les deux amans offrent l'image du désespoir & de l'amour en courroux. Leurs yeux se cherchent & s'évitent, s'enflamment & s'attendrissent. Inès tire une lettre de son sein, Fernand l'imite ; chacun y lit les sentiments de l'amour le plus tendre ; mais tous deux se croyant trompés, déchirent avec dépit ces premiers gages de leur amour. Également piqués de ces marques de mépris, ils regardent attentivement les portraits qu'ils ont l'un de l'autre, & n'y voyant plus que les traits de l'infidélité & du parjure, ils les jettent à leurs pieds. Fernand exprime cependant par ses gestes & ses regards combien ce sacrifice lui déchire le cœur ; c'est par un effort violent qu'il se défait d'un portrait qui lui est si cher ; il laisse tomber, ou pour mieux dire, il le laisse échapper avec peine de ses mains. Dans cet instant il se jette sur son siège, & se livre à la douleur & au désespoir.

Béatrix, témoin de cette scène, fait alors des efforts pour les raccommoder, & pour les engager l'un & l'autre à s'approcher réciproquement. *Inès* fait les premiers pas ; mais s'appercevant que *Fernand* ne répond point à son empressement, elle prend la fuite ; *Béatrix* l'arrête sur-le-champ ; & l'Espagnol voyant que sa maîtresse veut l'éviter, fuit à son tour avec un air d'accablement & de dépit.

Béatrix persiste, & veut toujours les contraindre à faire la paix. Pour cet effet elle les oblige à se donner la main ; ils se font tirer l'un & l'autre, mais elle parvient enfin à les rapprocher & à les réunir. Elle les considère ensuite avec un sourire malin. Les deux amans n'osant encore se regarder, malgré l'envie qu'ils en ont, se trouvent dos à dos ; insensiblement ils se retournent. *Inès*, par un regard, assure le pardon de *Fernand*, qui lui baise la main avec transport ; & ils se retirent tous trois pénétrés de la joie la plus vive.

Clitandre paroît sur la scène. Son entrée est un monologue ; elle emprunte ses traits de la crainte & de l'inquiétude. Il cherche sa maîtresse ; mais appercevant *Fernand*, il fuit avec célérité. Celui-ci témoigne à *Béatrix* sa reconnoissance ; mais comme rien ne ressemble plus à l'amour que l'amitié, *Inès* qui le surprend tandis qu'il baise la main à *Béatrix*, en prend occasion pour se venger de la scène que la jalousie de son amant lui a fait essuyer. Elle feint d'être jalouse à son tour. L'Espagnol la croyant réellement affectée de cette passion, cherche à la détromper en lui donnant de nouvelles assurances de sa tendresse ; elle y paroît insensible, & ne le regardant qu'avec des yeux troublés & menaçans, elle lui montre un poignard ; il frémit, il recule de frayeur ; il s'élance pour le lui arracher, mais elle feint de s'en frapper ; elle chancele & tombe dans les bras de ses suivantes. A ce spectacle *Fernand* demeure immobile & sans sentiment, & n'écoutant soudain que son désespoir, il s'y livre tout entier & tente de s'arracher la vie. Tous les Espagnols se jettent sur lui & le désarment ; furieux, il lutte contre eux & cherche à résister à leurs efforts ; il en terrasse plusieurs, mais accablé par le nombre & par sa douleur, ses forces diminuent insensiblement, ses jambes se dérobent sous lui, ses yeux s'obscurcissent & se ferment, ses traits annoncent la mort, il tombe évanoui dans les bras des Espagnols.

Inès qui, dans les commencements de cette scène, jouissoit du plaisir d'une vengeance qu'elle croyoit innocente & dont elle ne prévoyoit point les suites, s'appercevant de ses tristes effets, donne les marques les plus convaincantes de la sincérité de son repentir ; elle vole à son amant, le serre tendrement dans ses bras, le prend par la main, & s'efforce de le rappeler à la vie. *Fernand* ouvre les yeux ; sa vue paroît troublée, il tourne la tête du côté d'Inès ; mais quel est son étonnement ! il croit à peine ce qu'il voit ; il ne peut se persuader qu'Inès vive encore ; & doutant de son bonheur, il exprime tour-à-tour sa surprise, sa crainte, sa joie, sa tendresse & son ravissement ; il tombe aux genoux de sa maîtresse, qu'il reçoit dans ses bras avec les transports de l'amante la plus passionnée.

Les différens événements que cette scène a produits rendent l'action générale ; le plaisir s'empare de tous les cœurs ; il se manifeste par les danses où *Fernand*, *Inès*, *Béatrix* & *Clitandre* président. Après plusieurs pas particuliers qui peignent l'en-

Digitized by Google

jouement & la volupté, le *ballet* eſt terminé par une contre-danſe générale.

Il eſt aiſé de s'appercevoir que ce *ballet* n'eſt qu'une combinaiſon des ſcènes les plus ſaillantes de pluſieurs drames de notre théâtre. Ce ſont des tableaux des meilleurs maîtres que j'ai pris ſoin de réunir.

Le premier eſt pris de M. Diderot ; le ſecond offre un coup de théâtre de mon imagination, je veux parler de l'inſtant où *Fernand* lève le bras ſur *Clitandre*. Celui qui le ſuit eſt tiré de *Mahomet* II lorſqu'il veut poignarder *Irene*, & qu'elle lui dit en volant au-devant du coup :

Ton bras eſt ſuſpendu, qui t'arrête ? oſe tout ;
Dans un cœur tout à toi laiſſe tomber le coup.

La ſcène de dépit, les lettres déchirées & les portraits rendus avec mépris, préſentent la ſcène du *dépit amoureux de Moliere*. Le raccommodement de *Fernand & d'Inès* n'eſt autre choſe que celui de *Mariane & de Valere du Tartuffe*, ménagés adroitement par *Dorine*. La feinte jalouſie d'Inès eſt un épiſode de pure invention. L'égarement de *Fernand*, ſa rage, ſa fureur, ſon déſeſpoir & ſon accablement ſont l'image des fureurs *d'Oreſte de l'Andromaque de Racine*. La reconnoiſſance enfin eſt celle de *Rhadamiſte & Zénobie de M. Crébillon*. Tout ce qui lie ces tableaux pour n'en former qu'un ſeul eſt de moi.

On voit que ce *ballet* n'eſt exactement qu'un eſſai que j'ai voulu faire pour ſonder le goût du public, & pour me convaincre de la poſſibilité qu'il y a d'aſſocier le genre tragique à la danſe. Tout eut du ſuccès dans ce *ballet*, ſans en excepter même la ſcène du dépit, jouée partie aſſis & partie debout ; elle parut auſſi vive, auſſi animée & auſſi naturelle que toutes les autres. Il y a dix mois que l'on voit ce ſpectacle & qu'on le voit avec plaiſir ; effet certain de la danſe en action ; elle paroît toujours nouvelle, parce qu'elle parle à l'ame, & qu'elle intéreſſe également le cœur & les yeux.

J'ai paſſé légérement ſur les parties de détail, pour épargner l'ennui qu'elles auroient pu cauſer ; & je vais finir par quelques réflexions ſur l'entêtement, la négligence & la pareſſe des artiſtes, & ſur la facilité du public à céder aux impreſſions de l'habitude.

Que l'on conſulte tours ceux qui applaudiſſent indifféremment, & qui croiroient avoir perdu l'argent qu'ils ont donné à la porte, s'ils n'avoient frappé des pieds ou des mains ; qu'on leur demande, dis-je, comment ils trouvent la danſe & les *ballets* ? Miraculeux, répondront-ils, ils ſont du dernier bien ; & les arts agréables ſont étonnans. Repréſentez-leur qu'il y a des changemens à faire, que la danſe eſt froide, que les *ballets* n'ont d'autre mérite que celui du deſſin, que l'expreſſion y eſt négligée, que la *pantomime* eſt inconnue, que les plans ſont vuides de ſens, que l'on s'attache à peindre des ſujets trop minces ou trop vaſtes, & qu'il y auroit une réforme conſidérable à faire au théâtre, ils vous traiteront de ſtupide & d'inſenſé ; ils ne pourront s'imaginer que la danſe & les *ballets* puiſſent leur procurer des plaiſirs plus vifs ». Que l'on continue, ajouteront-ils, à faire de belles pirouettes, de beaux entrechats ; que l'on ſe tienne longtemps ſur la pointe du pied pour nous avertir des difficultés de l'art ; qu'on remue toujours les jambes avec la même viteſſe, & nous ſerons contens. Nous ne voulons point de changement ; tout eſt bien, & l'on ne peut rien faire de plus agréable. « Mais la danſe, pourſuivront les gens de goût, ne vous cauſe que des ſenſations médiocres, & vous en éprouveriez de bien plus vives, ſi cet art étoit porté au degré de perfection où il peut atteindre.

Nous ne nous ſoucions pas, répondront-ils, que la danſe & les *ballets* nous attendriſſent, qu'ils nous faſſent verſer des larmes ; nous ne voulons pas que cet art nous occupe ſérieuſement ; le raiſonnement lui ôteroit ſes charmes ; c'eſt moins à l'eſprit à diriger ſes mouvemens qu'à la folie ; le bon ſens l'anéantiroit ; nous prétendons rire aux *ballets*, cauſer aux tragédies, & parler petites maiſons, petits ſoupers & équipages à la comédie ».

Voilà un ſyſtême aſſez général. Eſt-il poſſible que le génie créateur ſoit toujours perſécuté ? Soyez ami de la vérité, c'eſt un titre qui révolte tous ceux qui la craignent. M. *de Cahuſac* dévoile les beautés de notre art, il propoſe des embelliſſements néceſſaires ; il ne veut rien ôter à la danſe ; il ne cherche, au contraire, qu'à tracer un chemin ſûr dans lequel les danſeurs ne puiſſent s'égarer ; on dédaigne de le ſuivre. M. *Diderot*, ce philoſophe ami de la nature, c'eſt-à-dire, du vrai & du beau ſimple, cherche également à enrichir la ſcène françoiſe d'un genre qu'il a moins puiſé dans ſon imagination que dans l'humanité ; il voudroit ſubſtituer la *pantomime* aux manières ; le ton de la nature au ton ampoulé de l'art, les habits ſimples aux colifichets & à l'oripeau ; le vrai au fabuleux ; l'eſprit & le bon ſens au jargon entortillé, à ces petits portraits mal peints qui ſont grimacer la nature & qui l'enlaidiſſent ; il voudroit, dis-je, que la comédie françoiſe méritât le titre glorieux de l'école des mœurs ; que les contraſtes fuſſent moins choquans & ménagés avec plus d'art ; que les vertus enfin n'euſſent pas beſoin d'être oppoſées aux vices pour être aimables & pour ſéduire, parce que ces ombres trop fortes, loin de donner de la valeur aux objets & de les éclairer, les affoibliſſent & les éteignent ; mais tous ſes efforts ſont impuiſſants.

Le traité de M. *de Cahuſac* ſur la danſe eſt auſſi néceſſaire aux danſeurs, que l'étude de la chronologie eſt indiſpenſable à ceux qui veulent écrire l'hiſtoire ; cependant il a été critiqué des perſonnes de l'art, il a même excité les ſades *plaiſanteries* de ceux qui, par de certaines raiſons, ne pouvoient ni le lire ni l'entendre. Combien le mot *pantomime*

n'a-t-il pas choqué tours ceux qui danſent le ſérieux ? Il ſeroit beau, diſoient-ils, de voir danſer ce genre en *pantomime* ! avouez, Monſieur, qu'il faut abſolument ignorer la ſignification du mot, pour tenir un tel langage. J'aimerois autant que l'on me dit, je renonce à l'eſprit ; je ne veux point avoir d'ame, je veux être brute toute la vie.

Pluſieurs danſeurs qui ſe récrient ſur l'impoſſibilité qu'il y auroit de joindre la *pantomime* à l'exécution méchanique, & qui n'ont fait aucune tentative ni aucun effort pour y réuſſir, attaquoient encore l'ouvrage de M. de Cahuſac avec des armes bien foibles. Ils lui reprochoient de ne point connoître la méchanique de l'art, & concluoient delà que ſes raiſonnements ne portoient ſur aucuns principes. Quels diſcours ! eſt-il beſoin de ſçavoir faire la *gargouillade & l'entrechat*, pour juger ſainement des effets de ce ſpectacle, pour ſentir ce qui lui manque, & pour indiquer ce qui lui convient ? Faut-il être danſeur pour s'appercevoir du peu d'eſprit qui règne dans un *pas de deux*, des contre ſens qui ſe font habituellement dans des *ballets*, du peu d'expreſſion des exécutans, & de la médiocrité des compoſiteurs ? Que diroit-on d'un auteur qui ne voudroit pas ſe ſoumettre au jugement du parterre, parce que ceux qui le compoſent n'ont pas tous le talent de faire des vers ?

Si M. *de Cahuſac* s'étoit attaché aux pas de la danſe, aux mouvements compaſſés des bras, aux enchaînemens & aux mélanges compliqués des temps, il auroit couru les riſques de s'égarer ; mais il a abandonné toutes ces parties groſſières à ceux qui n'ont que des jambes & des bras. Ce n'eſt pas pour eux qu'il a prétendu écrire, il n'a traité que la poétique de l'art ; il en a ſaiſi l'eſprit & le caractère ; malheur à tous ceux qui ne peuvent ni le goûter ni l'entendre ! diſons la vérité, le genre qu'il propoſe eſt difficile, mais en eſt-il moins beau ? C'eſt le ſeul qui convienne à la danſe & qui puiſſe l'embellir.

Les grands comédiens ſeront du ſentiment de M. Diderot ; les médiocres ſeront les ſeuls qui s'élèveront contre le genre qu'il indique ; pourquoi ? C'eſt qu'il eſt pris dans la nature, c'eſt qu'il faut des hommes pour le rendre, & non pas des automates ; c'eſt qu'il exige des perfections qui ne peuvent s'acquérir, ſi l'on n'en porte le germe en ſoi-même, & qu'il n'eſt pas ſeulement queſtion de débiter, mais qu'il faut ſentir vivement & avoir de l'ame.

Il faudroit jouer, diſois-je un jour à un comédien, *le Père de famille & le Fils naturel*. Ils ne ſeroient point d'effet au théâtre, me répliqua-t-il. Avez vous lu ces deux drames ? oui, me répondit-il. Eh bien, n'avez-vous pas été ému, votre ame n'a-t-elle point été affectée, votre cœur ne s'eſt-il pas attendri, & vos yeux ont-ils pu refuſer des larmes aux tableaux ſimples, mais touchans, que l'auteur a peints ſi naturellement ? J'ai éprouvé, me dit-il, toutes ces mouvemens. Pourquoi donc, lui répondis je, doutez vous de l'effet que ces pieces produiroient au théâtre, puiſqu'elles vous ont ſéduit, quoique dégagées des charmes de l'illuſion que leur prêteroit la ſcène, & quoique privées de la nouvelle force qu'elles acquerroient étant jouées par de bons acteurs ? Voilà la difficulté ; il ſeroit rare d'en trouver un grand nombre, continua-t-il, capable de jouer ces pièces ; ces ſcènes ſimultanées ſeroient embarraſſantes à bien rendre ; cette action *pantomime* ſeroit l'écueil contre lequel la plupart des comédiens échoueroient. La ſcène muette eſt épineuſe, c'eſt la pierre de touche de l'auteur. Ces phraſes coupées, ces ſens ſuſpendus, ces ſoupirs, ces ſons à peine articulés demanderoient une vérité, une ame, une expreſſion & un eſprit qu'il n'eſt pas permis à tout le monde d'avoir ; cette ſimplicité dans les vêtemens dépouillant l'acteur de l'embelliſſement de l'art, le laiſſeroit voir tel qu'il eſt ; ſa taille n'étant plus relevée par l'élégance de la parure, il auroit beſoin pour plaire de la belle nature ; rien ne maſqueroit ſes imperfections, & les yeux du ſpectateur n'étant plus éblouis par le clinquant & les colifichets, ſe fixeroient entièrement ſur le comédien. Je conviens, lui dis-je, que l'uni en tout genres exige de grandes perfections ; qu'il ne ſied qu'à la beauté d'être ſimple, & que le déshabillé ajoute même à ſes graces ; mais ce n'eſt ni la faute de M. *Diderot*, ni celle de M. de Cahuſac, ſi les grands talens ſont rares ; ils ne demandent l'un & l'autre qu'une perfection que l'on pourroit atteindre avec de l'émulation : le genre qu'ils ont tracé eſt le genre par excellence : il n'emprunte ſes traits & ſes graces que de la nature.

Si les avis & les conſeils de MM. *Diderot & de Cahuſac* ne ſont point ſuivis, ſi les routes qu'ils indiquent pour arriver à la perfection ſont dédaignées, puis-je me flatter de réuſſir ? Non ſans doute, Monſieur, & il y auroit de la témérité à le penſer.

Je ſais que la crainte frivole d'innover arrête toujours les artiſtes puſillanimes ; je n'ignore point encore que l'habitude attache fortement les talens médiocres aux vieilles rubriques de leur profeſſion ; je conçois que l'imitation en tout genre a des charmes qui ſéduiſent tous ceux qui ſont ſans goût & ſans génie ; la raiſon en eſt ſimple, c'eſt qu'il eſt moins difficile de copier que de créer.

Combien de talens égarés par une ſervile imitation ! combien de diſpoſitions étouffées & d'artiſtes ignorés, pour avoir quitté le genre & la manière qui leur étoient propres, & pour s'être efforcés de ſaiſir ce qui n'étoit pas fait pour eux ! combien de comédiens faux & de parodiſtes déteſtables qui ont abandonné les accens de la nature, qui ont renoncé à eux-mêmes, à leur voix, à leur marche, à leurs geſtes & à leur phyſionomie, pour emprunter des organes, un jeu, une prononciation, une démarche, une expreſſion & des traits qui les défigurent, de manière qu'ils n'offrent que

Digitized by Google

la *charge* ridicule des originaux qu'ils ont voulu copier! Combien de danseurs, de peintres & de musiciens se sont perdus en suivant cette route facile, mais pernicieuse, qui mèneroit insensiblement à la destruction & à l'anéantissement des arts, si les siècles ne produisoient toujours quelques hommes rares qui, prenant la nature pour modèle & le génie pour guide, s'élèvent d'un vol hardi & de leurs propres ailes à la perfection!

Tous ceux qui sont subjugués par l'imitation oublieront toujours la belle nature, pour ne penser uniquement qu'au modèle qui les frappe & qui les séduit; modèle souvent imparfait & dont la copie ne peut plaire.

Questionnez les artistes; demandez-leur pourquoi ils ne s'appliquent point à être originaux, & à donner à leur art une forme plus simple, une expression plus vraie, un air plus naturel; ils vous répondront pour justifier leur indolence & leur paresse, qu'ils craignent de se donner un ridicule, qu'il y a du danger à innover, à créer; que le public est accoutumé à telle manière, & que s'en écarter ce seroit lui déplaire. Voilà les raisons sur lesquelles ils se fonderont pour assujettir les arts au caprice & au changement, parce qu'ils ignoreront qu'ils sont enfans de la nature, qu'ils ne doivent suivre qu'elle, & qu'ils doivent être invariables dans les règles qu'elle prescrit. Ils s'efforceront enfin de vous persuader qu'il est plus glorieux de végéter & de languir à l'ombre des originaux qui les éclipsent & qui les écrasent, que de se donner la peine d'être originaux eux-mêmes.

M. *Diderot* n'a eu d'autre but que celui de la perfection du théâtre; il vouloit ramener à la nature tous les comédiens qui s'en sont écartés. M. *de Cahusac* rappeloit également les danseurs à la vérité; mais tout ce qu'ils ont dit a paru faux, parce que tout ce qu'ils ont dit ne présente que les traits de la simplicité. On n'a point voulu convenir qu'il ne falloit que de l'esprit pour mettre en pratique leurs conseils. Peut on avouer qu'on en manque? Est-il possible de confesser que l'on n'a point d'expression? Ce seroit convenir que l'on n'a point d'ame. On dit bien, je n'ai point de poumons; mais je n'ai jamais entendu dire, je n'ai point d'entrailles. Les danseurs avouent quelquefois qu'ils n'ont point de vigueur, mais ils n'ont pas la même franchise lorsqu'il est question de parler de la stérilité de leur imagination. Enfin les maîtres de *ballets* articulent avec naïveté qu'ils ne composent pas vite & que leur métier les ennuie; mais ils ne conviennent point qu'ils ennuient à leur tour le spectateur, qu'ils sont froids, diffus, monotones, & qu'ils n'ont point de génie. Tels sont la plupart des hommes qui se livrent au théâtre; ils se croient tous parfaits. Aussi n'est-il pas étonnant que ceux qui se sont efforcés de leur dessiller les yeux, se dégoûtent & se repentent même d'avoir tenté leur guérison.

L'amour-propre est dans toutes les conditions & dans tous les états un mal incurable. En vain cherche-t on à ramener l'art à la nature, la déperdition est générale; il n'est point d'amnistie qui puisse déterminer les artistes à revenir sous ses étendards, & à se rallier sous les drapeaux de la vérité & de la simplicité. C'est un service étranger qui leur seroit trop pénible & trop dur. Il a donc été plus simple de dire que M. *de Cahusac* parloit en auteur & non en danseur, & que le genre qu'il proposoit étoit extravagant. On s'est écrié par la même raison, que *le fils naturel & le père de famille* n'étoient point des pièces de théâtre, & il a été plus facile de s'en tenir là que d'essayer de les jouer; au moyen de quoi les artistes ont raison, & les auteurs passent pour des imbécilles. Leurs ouvrages ne sont que des rêves faits par des moralistes ennuyeux & de mauvaise humeur, ils sont sans prix & sans mérite. Eh! comment pourroient-ils en avoir? Y voit-on tous les petits mots à la mode, tous les petits portraits, les petites épigrammes & les petites saillies? car les *infiniment petits* plaisent souvent à Paris. J'ai vu un temps où l'on ne parloit que *des petits enfans*, que des *petits comédiens*, que des *petits violons*, que du *petit anglois* & que du *petit cheval de la foire*.

Il seroit avantageux pour la plus grande partie de ceux qui se livrent à la danse & qui s'adonnent aux *ballets*, d'avoir des maîtres habiles qui leur enseignassent toutes les choses qu'ils ignorent & qui sont intimement liées à leur état. La plupart dédaignent & sacrifient toutes les connoissances qu'il leur importoit d'avoir, à une oisiveté méprisable, à un genre de vie & de dissipation qui dégradent l'art & avilissent l'artiste. Cette mauvaise conduite trop justement reprochée, est la base du préjugé fatal qui règne indifféremment contre les gens qui se consacrent au théâtre; préjugé qui se dissiperoit bientôt, malgré la censure amère du très-illustre cynique de ce siècle, s'ils cherchoient à se distinguer par les mœurs & par la supériorité des talens.

BATTEMENT. Mouvements en l'air que l'on fait d'une jambe, pendant que le corps est posé sur l'autre, & qui rendent la danse très-brillante, sur tout lorsqu'ils sont faits avec légèreté.

La hanche & le genou forment & disposent ces mouvements: la hanche conduit la cuisse, pour s'écarter ou pour s'approcher; & le genou par sa flexion forme le *battement*, en se croisant, soit devant, soit derrière l'autre jambe qui porte.

Supposé donc, que vous soyez sur le pied gauche, la jambe droite en l'air & bien étendue, il faut la croiser devant la gauche, en approchant la cuisse & en pliant le genou, & l'étendre en l'ouvrant à côté; plier du même temps le genou en croisant derrière, puis l'étendre à côté, & continuer d'en faire plusieurs de suite, tant d'une jambe que de l'autre. On mêle les *battemens* avec

Digitized by Google

d'autres pas ; ils en rendent la danſe beaucoup plus gaie.

Battements ſimples. On fait, par exemple, un coupé en avant du pied gauche, & la jambe droite qui eſt derrière, vient faire un *battement* en frappant la jambe gauche, & ſe reporte du même temps en arrière, à la quatrième poſition. Ce *battement* ſe fait les jambes étendues, parce qu'aux demi-coupés que l'on fait en avant, on doit être élevé ſur la pointe, & les jambes tendues, c'eſt dans ce même temps que vous faites ce *battement* ; alors la jambe droite ſe portant en arrière, le talon gauche ſe poſe à terre, & donne la liberté au pied droit de ſe porter à la quatrième poſition, comme on le voit à l'article des coupés. *V.* Coupé.

Il y a encore des *battements* qui ſe font différemment des autres ; ce n'eſt que des hanches qu'ils ſe forment, comme les entre-chats, les cabrioles & autres pas de ballet.

BOCANE ; danſe grave, ainſi nommée de Bocan, maître à danſer de la reine Anne d'Autriche, qui en fut l'inventeur. On commença à la danſer en 1645. Elle n'eſt plus d'uſage. (*B*)

BOURRÉE ; eſpèce de danſe. Elle eſt gaie, & on croit qu'elle nous vient d'Auvergne : elle eſt en effet toujours en uſage dans cette province. Elle eſt compoſée de trois pas joints enſemble, avec deux mouvements. On la commence par une noire en levant.

Mouret a fait de jolies *bourrées* ; il a porté ce genre d'airs & de danſe dans ſes ballets.

On l'a peu ſuivi, cette danſe ne paroiſſant pas aſſez noble pour le théâtre de l'opéra. (*B*)

La *bourrée* eſt à deux temps, & compoſée de deux parties, dont il faut que chacune ait quatre meſures, ou un nombre de meſures multiple de quatre. Elle diffère peu du rigaudon. *Voyez* Rigaudon.

Bourrée (pas de), ce pas eſt compoſé de deux mouvements ; ſavoir, d'un demi-coupé avec un pas marché ſur la pointe du pied, & d'un demi-jetté : je dis d'un demi-jetté, parce qu'il n'eſt ſauté qu'à demi ; & comme ce pas eſt coulant, ſon dernier pas ne doit pas être marqué ſi fort. On en a adouci l'uſage, parce qu'il demande beaucoup de force dans le cou-de-pied : on y a donc ajouté le fleuret. Voyez *la définition de ce pas.*

Pas de bourrée avec fleuret deſſus & deſſous. Ces pas ſe font en revenant du côté gauche, le pied droit étant à la première poſition. On plie ſur le pied gauche, en ouvrant les genoux, & étant plié, on croiſe le pied devant ſoi juſqu'à la cinquième poſition, & l'on s'élève deſſus. On porte enſuite le pied gauche à côté de la ſeconde poſition, & le droit ſe croiſe derrière à la cinquième ; ce qui fait l'étendue du pas.

Ceux qui ſe font deſſous & deſſus, ne diffèrent du premier, qu'en ce que le demi coupé ſe croiſe derrière ; & le troiſième ſe croiſe devant.

Quant à ceux qui ſe font de côté, en effaçant l'épaule ; le corps étant poſé ſur le pied gauche, on plie deſſus, ayant le pied droit en l'air près du gauche, & on le porte à côté en s'élevant ſur la pointe, & en retirant l'épaule droite en arrière : mais la jambe gauche ſuit la droite, & ſe poſe derrière à la troiſième poſition, les genoux étendus ſur la pointe ; & pour le troiſième, on laiſſe gliſſer le pied droit devant, à la quatrième poſition, en laiſſant poſer le talon à terre, ce qui finit ce pas. Le corps étant poſé ſur le droit, on peut plier deſſus, & en faire un autre du gauche.

Pas de bourrée ouvert. Si on prend ce pas du pied droit, l'ayant en l'air à la première poſition, on plie ſur le gauche, & l'on porte le droit à la ſeconde poſition ; on s'élève ſur ce pied, en faiſant ce pas de la ſorte : la jambe gauche ſuit la droite, en s'approchant à la première poſition, & dans le même temps le droit ſe poſe entièrement, & de ſuite le gauche ſe poſe à côté, à la ſeconde poſition, en laiſſant tomber le talon le premier. Lorſque le corps ſe poſe ſur ce pied, on s'élève ſur la pointe ; par cette opération on attire la jambe droite, dont le pied ſe gliſſe derrière la gauche, juſqu'à la troiſième poſition, & le pas eſt terminé. Si l'on en veut faire un autre du pied gauche, il faut porter le talon droit à terre, plier deſſus, & porter le pied gauche à côté, en obſervant les mêmes règles.

Pas de bourrée emboité ; ce pas s'appelle ainſi, parce qu'il s'arrête au ſecond pas à l'emboiture. Il faut faire le demi-coupé en arrière, en portant le pied à la quatrième poſition. Le ſecond pas ſe porte vîte à la troiſième, & on reſte un peu dans cette poſition ſur la pointe des pieds, les jambes étendues ; puis on laiſſe gliſſer le pied qui eſt devant, juſqu'à la quatrième poſition. Ce mouvement ſe fait, en laiſſant plier le genou de la jambe de derrière, qui renvoie par ſon plié le corps ſur le pied de devant ; ce qui fait l'étendue de ce pas.

BRAS. Rien n'eſt plus avantageux à ceux qui ont de l'inclination pour la danſe & de la diſpoſition pour l'exécuter, que de s'attacher à bien conduire leurs bras : c'eſt pourquoi ils doivent lire avec beaucoup d'attention les règles ſuivantes. Ils comprendront plus facilement les leçons de leurs maîtres, & avanceront davantage.

Il eſt vrai, que le bon maître ſait les placer à propos, ſelon la conſtruction de l'écolier ; comme de les faire porter plus haut, ſi le ſujet a la taille courte, & s'il a la taille longue, ils doivent être à la hauteur des hanches : mais s'il eſt proportionné, il les tiendra à la hauteur du creux de l'eſtomac.

Les bras qui accompagnent bien le corps en danſant, ſont comme la bordure fait à un ta-

Digitized by Google

bleau : car ſi elle n'eſt faite de façon qu'elle puiſſe convenir au tableau, quelque beau qu'il ſoit, il n'eſt pas ſi parant : ainſi, quelque bien qu'un danſeur faſſe les pas, s'il n'a pas les *bras* doux & gracieux, ſa danſe ne paroîtra pas animée, & par conſéquent, fera le même effet que le tableau hors de ſa bordure. Quelques-uns m'allégueront que c'eſt un don particulier ; je l'avoue : mais néanmoins j'eſpère que je ne laiſſerai pas de donner des moyens pour les acquérir, par une ample & diſtincte démonſtration que j'en ferai dans cette partie, & qui ne doit pas moins contribuer à l'avancement de la jeuneſſe, qu'au ſoulagement des maîtres, ce qui eſt tout ce que je me ſuis propoſé dans mon livre.

Comme l'ornement du corps, en danſant, ainſi que je viens de le dire, dépend de bien faire les *bras*, on ne peut prendre trop de précaution de les ſavoir bien poſer d'abord, afin qu'ils puiſſent ſe mouvoir dans toute la liberté néceſſaire. C'eſt pourquoi je ſuppoſe, dans l'élévation que je repréſente par cette figure, qu'une perſonne ſoit bien proportionnée : ainſi il m'a paru ſuivant les règles, qu'il faut les élever à la hauteur du creux de l'eſtomac, comme je le démontre par cette figure. Elle eſt repréſentée de face, pour que l'on puiſſe diſtinguer toutes les parties dans leur juſte égalité : elle a la tête droite, le corps poſé ſur les deux jambes, les pieds à la deuxième poſition; ce qui eſt relatif avec les *bras*, en ce que les jambes étant ouvertes, & les deux pieds ſur une même ligne, les *bras* doivent être ouverts & élevés également ; car s'ils étoient plus hauts, ils tiendroient du crucifix, outre qu'ils ſeroient plus portés à la roideur, & n'auroient pas la même douceur. Néanmoins comme nulle règle n'eſt ſans exception, & que l'on eſt obligé d'aider ou de cacher les défauts de la nature, c'eſt dans cette occaſion que les maîtres doivent gouverner leurs écoliers : par exemple, ſi une perſonne a la taille courte, il faut de néceſſité lui faire lever les *bras* un peu plus haut, afin de lui dégager la taille, ce qui par conſéquent lui donne plus d'agrément; de même, ſi la taille eſt longue, il faut ne les faire lever qu'à la hauteur des hanches, ce qui diminue en quelque façon cette diſproportion, & donne tout l'agrément que l'on n'auroit pas, ſans ces ſortes d'attentions. Je lui ai auſſi repréſenté les mains ni ouvertes ni fermées, pour que les mouvements du poignet & du coude ſe faſſent avec toute la douceur & la liberté qu'il faut obſerver dans leurs mouvemeuts : au lieu que ſi le pouce ſe joignoit à un des doigts, cela cauſeroit un retardement dans les autres jointures, qui leur ôteroit cette facilité.

On compte dans les *bras* trois mouvements, de même que dans les jambes, & qui ſont relatifs l'un à l'autre; ſavoir celui de l'épaule : mais il faut qu'ils s'accordent avec ceux des jambes, en ce que, ſi vous faites des demi-coupés en des temps & ouvertures de jambes, & autres pas qui ſe prennent plus du cou-de-pied que du genou, ce ſont les poignets qui agiſſent; au lieu que ſi ce ſont des pas fort pliés, comme pas de bourrée, temps de courante, pas de ſiſſonne, contre-temps & autres pas qui demandent du contraſte ou de l'oppoſition, pour lors c'eſt le coude qui agit, ou du moins qui eſt le plus apparent; parce que l'on ne doit pas plier le coude, ſans que ſon mouvement ſoit accompagné de celui du poignet : ainſi du cou-de-pied & du genou, qui ne peut finir ſon mouvement, ſans que l'on ſoit élevé ſur la pointe du pied, qui par conſéquent eſt le cou-de-pied qui l'achève.

Quant au mouvement de l'épaule, il n'eſt apparent que dans les pas tombés, où il ſemble par la pente que le corps fait, que les forces vous manquent : auſſi l'épaule par ſon mouvement fait comme ſi les *bras* tomboient; ce qui ſera ci après expliqué dans la manière de faire les *bras* à chaque pas.

Ces mouvements d'épaule ſe manifeſtent encore dans les oppoſitions, en ce que les *bras* étant étendus, l'épaule s'efface en arrière : par exemple, ſi vous paſſez à côté de quelqu'un, vous effacez l'épaule.

Mais pour en donner une facile intelligence, je vais expliquer dans les chapitres ſuivants la manière de prendre les mouvements des poignets ſéparément de ceux des coudes, afin que l'on en connoiſſe la différence, & que l'on puiſſe parvenir à cette préciſion de grace, que la danſe demande.

Quoique les mouvements des poignets ne ſemblent pas difficiles, ils méritent pourtant que l'on y faſſe attention; en ce qu'ils ſe prennent dans les extrémités des bras; & c'eſt de ces mêmes extrémités qu'il ſort des graces infinies, quand les *bras* ſont conduits avec douceur, & en ſuivant les règles que je vais décrire.

Comme le mouvement du poignet ſe prend de deux manières, ſavoir, de haut en bas & de bas en haut; lorſque vous le voulez prendre du haut en bas, il faut laiſſer plier le poignet en dedans, faiſant un rond de la main, qui de ce même mouvement ſe remet dans la première ſituation où elle étoit. Mais il faut prendre garde de ne point trop plier le poignet, car il paroîtroit caſſé.

Quant au ſecond mouvement qui ſe prend de bas en haut, la main étant en deſſous; il faut laiſſer plier le poignet, puis laiſſer retourner la main en haut, faiſant un demi-tour, & par ce mouvement, la main ſe trouve à la première poſition des *bras*.

Le coude, comme le poignet, a ſon mouvement de haut en bas & de bas en haut; avec cette différence, que lorſque vous pliez les coudes, les poignets les accompagnent; ce qui empêche que les *bras* ne ſoient roides, & leur donne beaucoup de grace. Néanmoins il ne faut

Digitized by Google

pas tant plier le poignet, parce qu'il paroîtroit outré, & il en eſt de même des jambes, quand vous pliez le genou ; c'eſt le cou-de-pied qui achève le mouvement, en relevant le pas, & ainſi du coude avec le poignet.

Ainſi pour les mouvoir de haut en bas, les *bras* étant placés, il faut plier le coude & le poignet : & lorſque les *bras* ſont pliés, vous achevez de les étendre. Enſuite ils ſe remettent dans la ſituation où ils étoient. De même lorſque vous prenez un mouvement des poignets, ils doivent ſe plier & s'étendre de même que lorſqu'ils ſe plient avec les coudes.

Quant au ſecond mouvement qui ſe prend de bas en haut, les mains ſe trouvant en deſſous : il faut plier les poignets & les coudes, en faiſant ſeulement un cercle, en obſervant que les deux *bras* ſe doivent plier également l'un comme l'autre, & revenir à leur première attitude.

Ce dernier mouvement de bas en haut, n'eſt pas moins néceſſaire que le premier, parce qu'il y a des pas auxquels il faut les prendre de bas en haut ; de plus, pour les oppoſitions, ordinairement le *bras* qui eſt étendu ſe tourne en deſſous, & il ſe plie en s'oppoſant au pied contraire.

A l'égard des mouvements de l'épaule, comme ils ne ſont guère diſtingués que dans les pas tombés ; lorſque vos *bras* ſont étendus, il faut les laiſſer baiſſer un peu plus bas que les hanches, ſans plier les coudes ni les poignets ; & lorſqu'ils ont baiſſé, ils ſe remettent à la hauteur d'où ils ſont baiſſés, ce qui ne ſe fait que par le mouvement de l'épaule.

De tous les mouvements qui ſe ſont en danſant, c'eſt l'oppoſition ou contraſte du bras au pied qui nous eſt la plus naturelle, & à laquelle on fait le moins d'attention.

Par exemple, regardez marcher différentes perſonnes, vous verrez que lorſqu'ils portent le pied droit en avant, ce ſera le bras gauche qui s'oppoſera naturellement ; ce qui me paroît être une règle certaine.

C'eſt ſur cette même règle que les habiles danſeurs ont conduit leurs *bras*, l'oppoſition du *bras* au pied, qui eſt, que lorſque vous avez le pied droit devant, c'eſt le *bras* gauche qui doit être oppoſé pendant l'étendue de ce pas, je dis l'étendue du pas, parce que pour le temps de courante en avant, qui n'a qu'un pas, ſi c'eſt du pied droit, le *bras* gauche s'oppoſe de même que le pas de bourrée ou fleuret en avant, quoiqu'il ſoit compoſé de trois pas, il n'oblige pas à faire trois changements de *bras*, il ſuffit de l'oppoſer au premier pas.

Il faut que le corps ſoit droit, la tête tournée du côté du *bras* oppoſé, qui eſt le droit, & qui eſt plié devant vous, la main à la hauteur de l'épaule & même devant ; le *bras* gauche étendu à côté & même un peu en arrière, mais élevé à la hauteur du creux de l'eſtomac ; le corps poſé ſur le pied gauche, le talon du pied droit levé & prêt à partir.

Mais lorſque vous voulez changer d'oppoſition, remarquez que vos deux *bras* agiſſent enſemble, & font chacun un mouvement contraire, en ce que le *bras* qui eſt étendu ſe tourne en-deſſous, & celui qui eſt oppoſé fait un demi cercle ; ce qui ſe doit faire dans le même temps, pour que l'un & l'autre ſe trouvent également en-deſſous.

Etant donc tous les deux en-deſſous, le *bras* gauche, retourné *de bas en haut*, le droit du même temps ne fait que retourner la main en-deſſus ; ce qui ſe fait par un petit rond du poignet *de bas en haut*, & termine le changement d'oppoſition : quoique j'aye fait remarquer que ces mouvements ſe doivent faire enſemble, je répète une ſeconde fois que ces mouvemens ſe doivent prendre avec beaucoup de douceur & de ſuite, pour en rendre l'exécution plus facile, & je conſeillerois de ſe préſenter devant un miroir, & là d'y conduire les *bras* de la manière que je viens de montrer, pour peu de diſcernement & de goût que l'on air, la glace ſera d'abord appercevoir des fautes qu'on y fera, & par conſéquent l'on s'en corrigera.

Ce ſont tous les moyens les plus faciles & les plus courts que je puiſſe fournir pour faire les mouvements des bras avec la grace & la préciſion que l'art le demande.

Après que l'on s'eſt mis dans l'habitude de ſe mouvoir les bras avec tous les agrémens qu'ils doivent avoir, ſi l'on veut acquérir la facilité de les faire avec les pas, on n'en peut point choiſir de plus aiſée que les temps de courante, ou pas grave, qui eſt très-lent dans la manière de le faire ; outre que l'on s'accoutumera auſſi d'accorder les mouvements des bras avec les jambes.

Premièrement, vous devez vous reſſouvenir de la manière dont ſe fait le temps de courante, qui eſt de plier & de vous relever avant de paſſer le pied devant.

Le corps ſera poſé ſur le pied droit à la quatrième poſition, le talon du pied gauche levé ; n'y ayant que la pointe du pied qui touche à terre, & qui par conſéquent eſt prête à marcher ; le *bras* gauche oppoſé au pied droit, & le *bras* droit étendu à côté, la main en dehors.

Pour commencer ce temps, il faut approcher le pied gauche du droit ; & en l'approchant, laiſſez tourner votre coude en demi cercle de *haut en bas*.

Alors le corps eſt poſé ſur le pied droit, le pied gauche en l'air, les deux talons l'un près de l'autre, les *bras* en-deſſous à la même hauteur.

Pour vous relever après que vous avez plié, (ce que l'on peut dire être dans l'équilibre), le corps doit être ſur la pointe du pied droit, la jambe gauche étendue comme la droite, mais ſon pied en l'air, les mains tournées en dehors.

Enfin vous devez prendre l'oppoſition contraire au

Digitized by Google

au pied gauche qui passe devant, & à mesure que vous le glissez à la quatrième position, votre *bras* droit doit former son contraste; ce qui termine le pas & la conduite des *bras* dans l'étendue de ce pas.

Mais comme on ne peut trop avoir d'attention pour bien conduire ses *bras* en dansant, & que tout dépend du commencement, faites attention que le *bras* droit doit être opposé au pied gauche, qui se trouve devant, & le *bras* gauche étendu & retiré en arrière de même que l'épaule, ce qui forme l'opposition juste dans toute la régularité de l'art.

Il faut vous exercer à faire ces pas & ces mouvements de suite, d'un pied comme de l'autre, & en continuer plusieurs depuis le bas jusqu'au haut de la salle; puis il faut revenir en arrière, observant qu'après avoir fini votre dernier temps, vous posiez le pied qui est derrière à terre & le corps dessus, afin de faire des demi-coupés en arrière qui se prennent de la manière suivante.

Supposé que votre dernier temps soit du pied droit; c'est le bras gauche qui se trouve opposé devant; ainsi vous pliez sur votre pied gauche, (comme il est dit dans la manière de faire les demi coupés), & à mesure que vous prenez votre plié, le *bras* qui étoit opposé fait son demi-cercle *de haut en bas*, & celui qui étoit étendu retourne *de bas en haut*, ce qui fait votre opposition.

Vous devez aussi remarquer que lorsque vous allez en arrière, c'est le même *bras* & le même pied qui agissent, parce que cela forme toujours l'opposition; par exemple, si c'est le pied droit qui fait le demi coupé, c'est aussi le *bras* droit qui vient devant *de bas en haut*.

Il se forme plusieurs temps différens des temps de courantes: vous avez même des pas graves qui se forment en allant de côté; mais comme ces temps sont ouverts, en ce qu'ils se prennent ordinairement de la troisième position à la seconde, qui est une position ouverte, & qui par conséquent ne demande pas d'opposition; les *bras* étant ouverts dans ce pas, il faut faire un mouvement léger des deux, & aussi des poignets *de bas en haut*; par exemple, vos deux bras ouverts & les mains tournées de même qu'ils sont représentés dans la première figure ci-devant, il faut en pliant que vous laissiez tourner vos *bras* en-dessous, & en vous relevant & finissant votre pas, faire un petit mouvement des coudes & des poignets de bas en haut; ce qui remet vos *bras* dans leur première situation.

Après avoir fait mes efforts pour vous donner une intelligence claire sur les différens mouvements des *bras* & sur la manière de les conduire suivant les règles, tant du poignet, du coude que de l'épaule, vous ayant fait sentir en même temps l'opposition ou le contraste du pied au *bras*, il ne me reste plus que de vous conduire dans la manière de les conformer à chaque pas, en vous instruisant seulement des oppositions ou contrastes que vous y devez observer, sans néanmoins vous répéter de quelle manière ils se doivent faire, vous en ayant, ce me semble, assez parlé, c'est pourquoi je vais commencer par les pas de bourrée en avant.

Je dirai donc que si vous faites un pas de bourrée en avant du pied droit, votre changement de *bras* se doit faire de cette sorte; c'est que le *bras* droit qui est opposé au pied gauche se tourne en-dessous du même temps pour se plier devant vous, lorsque le pied droit se passe devant pour s'élever le corps dessus; ce qui fait l'opposition du bras gauche au pied droit. Quant aux deux pas qui sont de suite, & qui font la construction de votre pas de bourrée, il ne faut pas changer vos *bras*, en ce qu'il n'y a qu'une opposition dans ce pas.

Pour ceux qui se font en arrière, c'est la même règle qu'aux demi-coupés, c'est-à-dire, si vous faites votre pas de bourrée du pied droit, en prenant votre demi-coupé du même pied en arrière, c'est le *bras* droit qui se doit plier, en ce que l'on ne regarde l'opposition que de devant: ainsi règle générale, lorsque l'on fait un pas en arrière d'un pied, c'est aussi le *bras* du même côté qui s'oppose.

A l'égard des pas de bourrée dessous, si vous le prenez du droit en allant à la gauche, en croisant votre pied droit, c'est le *bras* gauche qui s'oppose & le droit qui s'étend; mais au second pas de votre pas de bourrée qui est du pied droit, & que vous portez à côté à la seconde position, dans le même temps le *bras* droit s'ouvre; & lorsque vous tirez le pied gauche derrière à la troisième, ce qui fait le troisième pas de votre pas de bourrée, le *bras* droit se plie en formant l'opposition au pied gauche qui se trouve devant: ce qui produit deux positions dans ce pas, mais quelquefois on ne le fait pas à cause de l'enchaînement d'un autre pas qui suit & qui en change la règle; parce qu'il peut arriver que vous soyez obligé de plier les deux *bras* pour faire ce pas suivant, & alors c'est l'affaire du maître de vous conduire.

Il s'en fait en tournant, où l'on doit observer les mêmes règles ci-devant prescrites.

Quant au pas de bourrée emboité, il faut deux oppositions de nécessité, sçavoir, une en commençant à faire votre demi-coupé, & l'autre au dernier pas que vous faites; par exemple, vous commencez votre pas du pied droit, & vous le portez comme il est dit, dans la manière de le faire à la quatrième position derrière: ce qui vous oblige de plier le *bras* droit pour faire l'opposition au gauche qui est devant. Mais à peine êtes-vous élevé sur le pied droit, que la jambe gauche se porte derrière la droite à la troisième position, en restant un peu de temps sur les deux pointes des pieds, les jambes tendues emboîtées, sans changer vos *bras*, & lorsque vous glissez le pied droit devant, qui est le dernier pas de votre pas de bourrée, le *bras* droit s'étend en arrière en effaçant l'épaule, & le

Digitized by Google

bras gauche ſe plie devant, en faiſant ſon contraſte au pied droit.

Il y a une autre eſpèce de pas de bourrée qui ſe fait en place & en préſence ; mais comme ce pas eſt ouvert d'abord, les *bras* imitent les pas ; par exemple, vous prenez votre demi-coupé du pied droit à côté à la ſeconde poſition, & comme vos deux *bras* ſont ouverts, vous pliez les deux poignets en faiſant un rond entier *de haut en bas*, je dis un rond entier, parce que les mains retournent en haut comme elles étoient ; mais au ſecond pas que vous portez à côté, comme il eſt dit dans la manière de le faire, en tirant l'autre pied derrière qui fait le troiſième pas, vous pliez le même *bras* du pied que vous tirez derrière ; ce qui fait le contraſte au pied qui ſe trouve devant.

La manière de faire les *bras* à ce pas eſt différente des autres ; parce que vous oppoſez le *bras* au pied en commençant, & à celui-ci vous ne l'oppoſez qu'à ſon dernier pas.

Il s'en fait encore d'une autre ſorte de côté en effaçant l'épaule, dont il y en a deux dans le premier couplet de l'aimable vainqueur, dans la bretagne, dans la nouvelle forlanne, & dans pluſieurs autres, & dont l'oppoſition ne ſe fait qu'à la fin du pas : par exemple, vous avez le pied gauche devant, & le *bras* droit oppoſé ; vous faites votre demi-coupé en pliant ſur le pied gauche, & vous vous élevez ſur le droit, qui dans le même temps ou le bras s'étend, vous donne la facilité d'effacer le corps, ou de vous tourner un peu de côté, & le pied gauche s'étant porté derrière, vous reſtez ſur la pointe des deux ; enſuite vous laiſſez gliſſer le droit devant à la quatrième poſition, le bras gauche ſe plie du même temps, & s'avance auſſi devant, ce qui fait l'oppoſition au bras droit.

Il y en a d'autres auſſi que l'on appelle pas de bourrée vites, ou à deux mouvemens ; ce pas ſe fait en avant & de côté : quant au *bras*, il n'y a qu'une oppoſition ; en ce que ſi vous le prenez du pied droit, c'eſt le *bras* gauche qui ſe plie en devant, & lorſque vous faites le dernier pas de ce même pas, qui eſt un demi-jeté, le *bras* gauche s'étend : ainſi les deux *bras* ſont ouverts.

Mais quand vous le faites de côté, il eſt un peu différent, en ce que ſi vous faites votre demi-coupé du pied droit en le croiſant devant le gauche, c'eſt le *bras* gauche qui vient s'oppoſer, & s'étend tout auſſitôt à ce ſecond pas & au troiſième, lorſque vous tirez le pied droit derrière, en vous jettant ſur le gauche pour ſon quatrième pas (ce qui fait une eſpèce de pas tombé) ; dans ce temps, les deux *bras* qui ſont étendus ſe baiſſent un peu & ſe relèvent ; ce qui finit l'action que les *bras* doivent obſerver dans tout le cours du pas.

Comme il ſe fait des coupés de pluſieurs façons, ſelon l'enchaînement des pas dont la danſe eſt compoſée, je vais vous en décrire de pluſieurs ſortes, afin que vous ſoyez inſtruit des uns & des autres, & je commencerai par ceux qui ſe font en avant.

Lorſque vous voulez faire un coupé, ſuppoſé que vous le preniez du pied droit en avant, par conſéquent vous devez avoir le pied gauche devant & le bras droit oppoſé ; c'eſt pourquoi en pliant votre demi-coupé, vous étendez ce bras en lui faiſant prendre ſon contour *de bas en haut*, & ſans plier le gauche ; mais lorſque vous gliſſez le pied gauche devant, qui fait la ſeconde partie de votre coupé, ce *bras* droit ſe plie en devant ; ce qui fait la juſte oppoſition du *bras* au pied.

Il y en a d'autres où l'on ne fait que porter la pointe du pied à côté ſans poſer le corps deſſus ; pour lors ayant étendu un bras à votre demi-coupé, vous laiſſez les deux ouverts comme ils ſont repréſentés par la première figure ci-devant, qui démontre la hauteur où les *bras* doivent être ; d'autant que lorſque vous êtes placé à la ſeconde poſition, il n'y a pas d'oppoſition, à moins que vous n'ayez un pas en tournant à faire après ; ce qui eſt très-rare, en ce que c'eſt de la première ou quatrième poſition que l'on doit tourner.

D'autres ſe terminent par une ouverture de jambe où vous devez obſerver la même choſe au demi-coupé, qui eſt d'étendre le même *bras* du pied que vous faites le demi-coupé, ſans néanmoins que ni l'un ni l'autre *bras* faſſe aucun mouvement pendant l'ouverture de jambe.

D'autres que vous prenez en avant ; c'eſt qu'ayant étendu le *bras* en prenant votre demi-coupé, vous le paſſez avec le même pied, ſi vous devez tourner ; parce que ce doit être ce bras qui vous ſert de guide ou de balancier pour vous faire tourner ; c'eſt pourquoi, règle générale, ſi vous avez à tourner du côté droit, il faut que le *bras* droit ſe plie, parce qu'après il s'étend & donne par ſon mouvement la facilité au corps de ſe tourner : ainſi de même quand vous tournez du côté gauche.

Le coupé en arrière eſt différent en ce qu'il faut faire deux oppoſitions ; ſçavoir, une en pliant votre demi-coupé, ſuppoſé que vous le faſſiez du pied droit, c'eſt le *bras* droit auſſi qui s'oppoſe & ſe remet dans le même temps ; l'autre oppoſition eſt que le pied gauche ſe paſſant derrière le *bras* gauche, revient auſſi devant, ce qui fait l'oppoſé au pied qui eſt devant.

Pour ceux qui ſe font de côté, ſi vous les commencez du pied droit, vous pouvez faire une oppoſition du *bras* gauche, en faiſant votre demi-coupé, & l'étendre dans le même temps au ſecond pas, parce qu'il eſt ouvert ; c'eſt pourquoi il ne faut pas de contraſte.

Pour moi je trouve que l'on peut faire un mouvement des deux poignets en faiſant ce coupé, cela même m'a paru moins embarraſſant.

Il y en a qui ſe font devant & ſe finiſſent derrière, dont la manière eſt ſingulière en ce que, ſi vous faites un demi-coupé en avant du pied droit, en vous relevant la jambe gauche s'approche de la

Digitized by Google

droite, faisant un battement derrière ; & se remet à la même place où elle étoit avant a la quatrième position derrière, ce qui fait le coupé entier dans ce pas en prenant votre demi coupé en avant du pied droit, c'est le *bras* gauche qui s'oppose à la jambe droite, & pour le mieux distinguer, l'épaule droite s'efface, son *bras* fort étendu en arrière, ce qui dégage le corps & lui donne de l'agrément ; pour ceux qui se font en avant & qui sont battus au second pas, on ne doit faire aucun mouvement de *bras* dans le temps que vous formez vos battements ; parce que ce pas n'est que pour faire la liberté de jambe que vous posséder sans tourmenter le haut du corps, ce qui le dérangeroit de la grace qu'il doit toujours conserver.

J'ai séparé le coupé de mouvement, des autres coupés, pour ne le pas confondre, & pour faire sentir toute la grace qu'il faut lui donner ; ce pas se fait en avant & de côté.

Mais comme je veux suivre dans tout ce plan ce que je me suis proposé, qui est de commencer toujours par le plus aisé, pour vous donner aussi plus de facilité, je vais commencer par ceux qui se font en avant.

C'est pourquoi, lorsque vous prenez votre premier pas, qui est un demi coupé fort soutenu dans ce même temps, vous laissez tourner vos deux *bras* un peu en-dessous, & vous faites un demi-mouvement des poignets & des coudes en commençant de bas en haut : ce qui doit être accompagné aussi d'une petite inclination du corps & de la tête imperceptible & sans paroître affectée ; mais lorsque vous prenez votre second mouvement, qui est le jetté échappé en commençant votre plié, vos *bras* s'étendent, & dans le même moment ils prennent un petit mouvement de l'épaule, en se baissant & en se relevant, le corps se redresse de même que la tête, qui doit se retirer en arrière ; ce qui lui donne un port majestueux & fait une liaison parfaite de touts les mouvements, tant des jambes & des *bras* que de la tête & du corps.

Quant à ceux que l'on fait de côté, quoique les mouvemens des *bras* se prennent à-peu-près de même, il y a cependant quelques petites observations à faire qui sont un peu différentes ; sçavoir, lorsque vous prenez votre demi-coupé (soit du pied droit), comme il se croise devant le gauche à la cinquième position, cela vous oblige, pour vous assujettir en quelque façon à la règle de l'opposition, d'effacer un peu l'épaule droite, & de laisser venir un peu aussi la gauche en devant, qui par conséquent fait cette sorte d'opposé au pied droit, sans néanmoins vous distraire de faire ces mouvements de bras *du bas en haut* ; mais les laisser un peu baisser en prenant votre second mouvement, & les relever en le finissant, comme aussi de faire une demie inclination du corps & un petit baissement de tête, en observant pourtant que si c'est du côté droit que vous alliez, la tête doit aussi s'y tourner à demi.

Toutes ces observations mises en usage font un effet merveilleux dans la danse, & lui donnent la vivacité & le bon goût qu'elle n'auroit pas sans ces agrémens.

Comme j'ai fait une démonstration du pas tombé & du pas de gaillarde, qui est un pas composé, en ce qu'il renferme dans son étendue plusieurs autres pas & plusieurs mouvements, je vais expliquer la manière de faire les *bras* convenables à ces différens pas.

Par exemple, si c'est un pas tombé simple, tel que je l'ai déja dit dans la manière de le faire, il faut que vous le commenciez par vous élever sur la pointe des pieds, les *bras* étant à la hauteur que le représente la figure qui est au commencement de cette seconde partie ; ainsi lorsque votre pied se tire derrière en tombant, les bras quoique étendus se baissent ; ce qui se fait par le mouvement de l'épaule qui se détend, en laissant baisser les *bras*, & les relever dans le moment : vous voyez par là la conformité des jambes avec les *bras* ; puisque dans les temps que vous tirez votre pied derrière, & que les genoux se plient, comme si les forces vous manquoient (ce qui fait votre pas tombé), les *bras* se baissent aussi & se relèvent, lorsque vous faites votre second pas qui termine votre pas tombé, qui est un demi jetté : ainsi pour ce pas, les *bras* ne font que se baisser & se relever, ce qui est le mouvement de l'épaule, puisque ce n'est que par cette jointure que les *bras* se meuvent.

A l'égard du pas de gaillarde, il faut le prendre différemment, en ce qu'il se commence par un assemblé ; c'est pourquoi les *bras* se tournent en-dessous avant que vous pliez, lorsque vous assemblez les *bras* & les poignets se plient à demi en les prenant *de bas en haut* ; mais lorsque vous faites votre second pas que vous portez à côté à la seconde position, vos *bras* en retournant *de haut en bas*, s'étendent dans leur première situation : aussi lorsque vous vous élevez sur le pied que vous avez porté à côté pour tirer ensuite l'autre derrière, les *bras* font le même mouvement que je viens de dire au pas tombé, qui est de se baisser & de se relever.

Il se fait encore un autre pas en avant qui approche du pas de gaillarde, & que j'ai ouï nommer pas de fissonne de chaconne ; pour celui-ci, comme il se fait en avant, vous posez un *bras* au pied contraire. Mais comme j'ai déja dit que ce pas se commençoit par un assemblé, ainsi si vous le faites du pied droit en avant, c'est le *bras* gauche qui doit s'opposer en avant de bas en haut ; par exemple, en prenant votre mouvement pour assembler, le *bras* droit qui étoit devant s'étend en-dessous ; & dans le même temps le ganche se tourne aussi en-dessous, & vient s'opposer au pied droit qui s'assemble devant le gauche ; mais à peine cet assemblé est-il fait, que le pied droit se glisse à la quatrième position, & en glissant, le corps & la tête font un petit mouvement ; puis ils se redressent en vous élevant sur ce pied droit, & le *bras* gauche

Digitized by Google

s'étend, pour lors vos deux *bras* reſtent dans leur ſituation, ſans faire aucun mouvement pendant les deux jettés-chaſſés qui terminent l'étendue de ce pas.

Quoique le pirouetté ſoit de ces pas qui ſe font en place, & qu'il ſemble que l'on ne doit pas y faire beaucoup de façon, néanmoins il demande autant d'application que les autres pas, & c'eſt en cela que je trouve l'étendue de la danſe; puiſque de ces pas mêmes qui nous paroiſſent les moins difficiles, naiſſent des graces infinies, quand on veut s'adonner à bien danſer; & c'eſt à quoi j'exhorte touts ceux qui voudront s'y perfectionner.

Mais comme ce pas eſt ordinairement prévenu par un autre pas qui vous prépare à faire le ſuivant comme un coupé: par exemple, en poſant la pointe du pied, ou une ouverture de jambe qui ſe termine la jambe en l'air, ces différens pas vous conduiſant à faire le pirouetté, je vais donc vous donner la manière d'en faire les *bras*.

Vous ſerez poſé ſur le pied droit, la jambe gauche en l'air, le *bras* droit étendu, le *bras* gauche plié, la tête tournée du côté gauche.

Lorſque vous pliez ſur le pied droit, & que le gauche en même temps ſe croiſe, en vous relevant ſur la pointe des pieds, le *bras* s'étend en faiſant un rond du coude & du poignet; ce qui accompagne le corps dans le tour qu'il fait, & le *bras* ſe tournant doucement *de bas en haut* en un tour entier, revient dans la même attitude qu'il avoit auparavant.

Vous devez auſſi obſerver que votre tête ſoit fort droite, pour conſerver le corps dans ſon équilibre, parce qu'il doit tourner ſur un ſeul pied comme ſur un pivot, & c'eſt ce que j'ai tâché d'exprimer dans ma figure, en la faiſant porter à plomb ſur un ſeul pied, & regarder le *bras* gauche pour le conduire avec la juſteſſe & la douceur que demande cette action.

Il ſe fait auſſi des pirouettés qui ſont ſautés, où les *bras* ſe conduiſent à-peu-près de même: excepté que le mouvement du *bras* imite celui de la jambe, en ce que lorſque vous ſautez, le mouvement ſe relève plus vite: auſſi le *bras* s'étend vivement; ce qui facilite le corps à ſe tourner du même côté où le *bras* s'étend.

Ces mouvements cependant quoique ſautés, doivent être modérés: car ce pas étant fait en tournant, & pour ainſi dire en place, ſi vous le ſautez trop haut il dérangeroit le corps de ſon équilibre, par les efforts que vous ſeriez obligé de faire pour vous élever. De plus, c'eſt que les danſes de ville qui ne ſont que gracieuſes par elles-mêmes, ne demandent que des mouvemens doux & remplis de beaucoup de nobleſſe.

Le balancé eſt un des pas les plus faciles qui ſe faſſent en danſant, & auquel on peut ajouter plus d'agrément. Il ſe place dans quelque air que l'on veut, où il fait toujours un fort bon effet, mais comme j'ai dit qu'on le fait différemment, je donnerai auſſi deux manières d'y faire les *bras*.

C'eſt pourquoi, lorſque vous portez votre pas à la ſeconde poſition (ce pas ſe faiſant après un autre pas, qui vous oblige à avoir un *bras* oppoſé), le *bras* qui eſt oppoſé devant, s'étend *de haut en bas*, & l'autre *bras* qui eſt étendu fait un petit mouvement du poignet *de haut en bas*, auſſi parce qu'il faut que vous tâchiez quand vous faites un mouvement d'un *bras*, que celui que eſt étendu faſſe une petite action qui accompagne; ainſi c'eſt juſques dans ces moindres parties que naiſſent cette grace & cette délicateſſe dont j'ai parlé ci devant.

Quant aux autres balancés que l'on porte en devant à la quatrième poſition, par exemple, ſi vous le commencez du pied droit, le *bras* droit qui eſt devant s'étend en prenant ſon mouvement *de haut en bas*, & le *bras* gauche ſe tournant en-deſſous, ſe plie & s'oppoſe au pied droit en revenant *de bas en haut*, ce qui eſt le mouvement contraire de l'un à l'autre; mais au ſecond demi-coupé la tête ſe tourne un peu du côté droit, puis ſe baiſſe doucement & ſe relève de même; ce qui accompagne ce pas, puiſque dans le temps où vous vous relevez ſur le pied gauche, la tête ſe relève auſſi & fait voir un accord parfait de l'un avec l'autre.

Vous ayant donné l'explication la plus facile pour bien faire ce pas, il vous reſte celle de mouvoir les *bras* avec cette douceur qui doit accompagner les pas, d'autant que ce pas ſuccède à un autre, & que chaque pas a ſon oppoſition.

Suppoſé que vous ayez le pied gauche devant, par conſéquent le droit ſe trouve oppoſé; alors en prenant votre premier mouvement, votre *bras* droit fait auſſi du même temps ſon mouvement en le prenant *de haut en bas*, & le gauche dans le moment ſe tourne en-deſſous, & ſe plie en faiſant l'oppoſition au pied droit qui ſe croiſe devant le gauche, & ſur lequel vous faites un ſecond ſaut, ſans que le *bras* gauche change ſon oppoſition, puiſque ce ſecond ſaut ſe relève deſſus le pied droit qui eſt devant; ce qui fait le contraſte du pied au *bras*.

J'ai dit qu'il ſe fait d'une autre façon en place, & voici comment: c'eſt au premier ſaut de tomber ſur les deux pieds; au ſecond, vous relever ſur le pied de derrière, ce qui ne change point pour cela cette manière de *bras*, en ce que le pied droit ſe trouve devant; ainſi l'oppoſition y eſt conforme.

Pour ceux qui ſe font en tournant, ce doit être le *bras* oppoſé qui vous faſſe tourner, & vous en trouvez pluſieurs exemples dans les danſes de ville; par exemple, dans la mariée à la fin du premier couplet où il ſe trouve deux contre-temps, de côté ſur le pied droit, le *bras* gauche oppoſé qui, en s'étendant, vous fait faire par ſon mouvement le demi-tour à gauche; mais comme le pied droit ſe croiſe derrière, c'eſt le *bras* droit auſſi qui ſe plie,

Digitized by Google

en ce qu'il ſe trouve oppoſé au pied gauche qui eſt devant.

Une règle générale eſt que pour les pas en tournant, il faut que ce ſoit le *bras* du côté que vous voulez tourner qui vous en donne la facilité, parce que par ſon mouvement il oblige le corps à ſe tourner du côté où il s'étend.

A l'égard de ceux qui ſe font en arrière, c'eſt la même règle que celle des autres pas qui s'y font ainſi, ſçavoir, le même *bras* & le même pied.

Je conſeillerois volontiers à ceux qui ſont curieux de faire les *bras* avec liberté, lorſqu'ils commencent à les faire, d'exercer auſſi pluſieurs de ces pas avec les *bras*, parce qu'outre que ces pas donnent de la légéreté au corps, ils donnent auſſi aux *bras* cette liberté.

Les *bras* de ce pas ſont les moins embarraſſans, & la raiſon en eſt facile à comprendre, comme je vais vous l'expliquer en peu de mots; ce pas ſe fait en place & ne marche pas, il ne fait point non plus de grands mouvemens qui demanderoient beaucoup de force; ce n'eſt, à proprement parler, qu'un jeu du cou-de-pied qui engage les autres jointures à faire auſſi quelques mouvemens; ainſi dans les *bras* ce ne ſont que les poignets qui ſe meuvent; ſçavoir, une fois *de bas en haut*, & l'autre *de haut en bas*.

Premièrement, lorſque vous pliez ſur les deux jambes pour lever le pied droit, en prenant ce mouvement vous pliez les poignets *de haut en bas*, & vous les étendez en vous relevant; mais lorſque vous pliez ſur les deux pieds pour faire votre dernier ſaut, vous pliez auſſi vos deux poignets en les relevant *de bas en haut*; ce qui fait l'accord des *bras* avec le pas.

On doit remarquer dans ce pas la relation qu'il y a des poignets avec le cou-de-pied, puiſqu'il n'y a qu'eux qui ſe plient.

Les jettés ſont encore de ces pas qui ſe font par l'articulation du cou-de-pied; c'eſt pourquoi il n'y a que les poignets qui agiſſent; par exemple, vous faites un jette du pied droit & un du gauche, en ce que l'on en fait deux de ſuite pour la valeur d'un autre pas, les deux rempliſſant une meſure à deux temps; de ſorte qu'en les commençant du droit, vous prenez ſeulement un petit mouvement des poignets *de haut en bas*, & les *bras* demeurent étendus dans le cours du ſecond pas; mais comme ces deux pas ſe ſuccèdent l'un à l'autre, & que ce ſont des mouvements très-légers, les *bras* par conſéquent ne ſe doivent pas tourmenter.

Quand vous faites vos jettés en arrière, c'eſt la même choſe pour les *bras*, en obſervant ſur tout d'en prendre les mouvemens avec douceur, pour ne point faire perdre au haut du corps cet air gracieux qu'il doit avoir.

Ce pas eſt un des principaux que l'on faſſe en danſant, tant par ſon ancienneté que par les différentes manières dont il ſe pratique; car il ſe fait tantôt en avant & en arrière, tantôt de pluſieurs côtés & en tournant; enfin dans quelque meſure qu'on le mette, il s'y place avec facilité, & anime la danſe par ſon mouvement ſauté & ſa variation.

Commençons par ceux qui ſe font en avant, comme les plus faciles à faire. Mais pour ſuivre toujours le point de fiction que je me ſuis fait d'abord par le pied droit, je le ſuppoſe, & par conſéquent le gauche eſt devant à la quatrième poſition; ainſi vous devez avoir le *bras* droit oppoſé; pour lors en pliant ſur le pied gauche pour ſauter deſſus, le *bras* droit du même temps s'étend en prenant ſon contour *de haut en bas*, & le poignet du *bras* gauche ſe plie auſſi *de haut en bas*; mais ſes trois mouvements ſe doivent prendre conjointement enſemble, c'eſt-à-dire, lorſque vous pliez ſur le pied gauche, les *bras* par conſéquent prennent leurs mouvements dans l'inſtant.

Pour les faire en arrière, c'eſt la même manière, & pour les *bras* auſſi.

Quant à ceux de côté, ils ſe font différemment, tant à l'égard des jambes que des *bras*.

Lorſque vous avez les pieds à la ſeconde poſition, & le corps poſé ſur les deux jambes, les deux *bras* ſont étendus & ſe doivent plier.

Lorſque l'on prend le mouvement du contre-temps, le corps doit être droit ſur les deux jambes, la tête droite, les genoux pliés, & la ceinture ferme, mais en vous relevant en ſautant, vous retombez ſur le pied gauche, & vos *bras* s'étendent en même temps.

Les *bras* doivent être étendus après le ſaut, & la jambe droite s'étend à côté, lorſque vous ſautez ſur la gauche; puis vous la croiſez de ſuite devant la gauche à la cinquième poſition, & vous portez le pied gauche à la ſeconde; mais pendant ces deux pas le *bras* reſte étendu ſans faire aucun contraſte.

Quant à la tête, lorſque vous vous relevez, elle ſe doit tourner un peu du côté où vous allez: quoique ce ne ſoit pas une règle que l'on obſerve toujours, car ſi vous danſez avec une perſonne, & que vous faſſiez de ces contre-temps en paſſant l'un devant l'autre, il faut bien que vous vous regardiez tous deux. Lorſque je dis que la tête ſoit fort droite, je n'entends pas non plus qu'elle ne ſe doive mouvoir que par reſſorts, mais au contraire, il faut que ce ſoit ſans gêne, ſans roideur & ſans affectation.

Le contre-temps de chaconne ſe prend de la troiſième ou quatrième poſition, je l'ai déja dit; ainſi il demande une oppoſition; c'eſt pourquoi ſi vous avez le pied gauche devant, c'eſt le *bras* droit qui ſe trouve oppoſé: & dans cette attitude ayant le corps poſé ſur le pied gauche, il faut plier deſſus, & ſauter en étendant le bras droit, puis porter le pied droit à côté à la ſeconde poſition en allant à droite, & ſi vous portez le pied gauche derrière à la troiſième, qui eſt votre ſecond pas, dans le même temps le *bras* gauche ſe plie *de bas en haut*; ce qui

Digitized by Google

fait le contraſte au pied droit qui eſt devant. Mais lorſque vous portez le pied gauche devant le droit à la cinquième poſition, c'eſt le *bras* droit qui s'oppoſe ; par conſéquent dans l'étendue de ce pas il ſe trouve deux oppoſitions différentes dans une ſeule ; ce qui n'eſt cauſe que par un ſeul pas, ſoit devant, ſoit derrière.

Pour les *bras*, il faut en commençant votre pas, étendre les *bras*, & ne faire l'oppoſition qu'au dernier pas ; au lieu qu'aux autres pas, il faut oppoſer en les commençant.

Ce contre-temps eſt un pas des plus gais : auſſi eſt-il fort en uſage dans les danſes de ville. La manière d'en faire les *bras* n'eſt pas fort embarraſſante, & on ne doit faire qu'une oppoſition. Il eſt vrai qu'il n'a qu'un pas ; mais dans ce ſeul pas il y a deux mouvements, comme je l'ai déja dit ; ce qui le rend vif & brillant.

Si vous le prenez en avant, & que vous ayez le corps poſé ſur le pied gauche, vous pliez deſſus en levant le droit, & le *bras* droit dans l'inſtant ſe contourne *de haut en bas*, & le gauche vient de bas en haut ; ce qui fait le contraſte à la jambe qui ſe paſſe devant : mais en vous jettant ſur le droit pour ce ſecond mouvement, il ne faut pas changer vos *bras*.

Vous devez auſſi obſerver, en faiſant ce pas en avant, d'avoir le corps fort en arrière, & la tête un peu tournée du côté où le *bras* eſt oppoſé.

Mais lorſque vous le faites en arrière, il faut ſuivre la même règle qu'aux autres pas ; c'eſt-à-dire, qu'en partant du pied droit en arrière, comme il eſt devant, le *bras* gauche s'oppoſe : ainſi dans le temps où vous prenez votre premier mouvement, pour paſſer le pied droit derrière, le *bras* gauche ſe contourne *de haut en bas*, & le *bras* droit revient *de bas en haut* ; ce qui fait tout le changement de *bras* que vous devez obſerver dans ce pas.

Quant à celui qui ſe fait de côté, il eſt différent en ce qu'il ne faut pas d'oppoſition : parce que ſon premier mouvement ſe prend de la troiſième ou cinquième poſition, & au ſecond vous vous jettez à la deuxième qui ne demande point d'oppoſition ; c'eſt pourquoi il ſuffit de faire un petit mouvement des deux poignets. Voilà toutes les manières les plus convenables pour les *bras* avec ces différents pas.

Après vous avoir donné les moyens les plus aiſés pour faire tous les chaſſés qui ſe font dans les danſes de ville, il eſt néceſſaire auſſi que je vous explique la manière d'y faire les *bras* de pluſieurs façons.

Je vais donc commencer par ceux qui ſe pratiquent dans la mariée, parce qu'outre qu'elle eſt connue de tout le monde, c'eſt qu'elle eſt à juſte titre une des plus belles danſes que l'on ait jamais danſées.

Ces chaſſés s'y trouvent au commencement du troiſième couplet, où ils ſont précédés d'un coupé : ainſi dans ce coupé vous pliez les deux *bras*, & vous les étendez au premier mouvement du chaſſé ; mais au ſecond mouvement qui ſe relève ſur le pied contraire à la jambe qui ſe lève, il ſe plie, parce qu'ordinairement à la ſuite de ce pas c'eſt un pas en tournant ; & comme j'ai dit ci-devant dans le chapitre des pirouettes, que c'eſt le *bras* qui donne au corps la facilité de ſe tourner du côté où il s'étend ; c'eſt pour cela que l'on fait cette oppoſition : car ſi c'étoit comme à l'allemande, où il s'en fait pluſieurs de ſuite, il n'y faudroit pas d'oppoſition ; il eſt vrai que l'on ne fait pas de *bras* dans les chaſſés de cette danſe, à cauſe qu'elle eſt parfaitement caractériſée.

Il y a une autre manière de chaſſés dans l'aimable vainqueur, qui ne ſont que des jettés-chaſſés, dont on en fait trois de ſuite, qui ne renferment dans leurs trois mouvements que le temps d'un ſeul pas ; mais il ſuffit à ce pas une ſeule oppoſition qui ſe commence dès le premier mouvement & qui ſe continent dans les deux autres pas.

On en fait encore de côté, comme je les ai marqués dans ma première partie, deſquels il y a deux figures qui en expriment les mouvements ; à ce pas il ſuffit d'avoir les *bras* étendus : par exemple, ſi vous le prenez en revenant du côté gauche, la jambe droite doit ſe lever pour chaſſer la gauche : c'eſt pourquoi le *bras* & l'épaule droite doivent être levés plus que le bras & l'épaule gauche, quoiqu'étendus les uns & les autres ; parce que les *bras* ne ſervent dans ce pas que de balancier. Ils ne laiſſent pas néanmoins de faire une petite action des poignets au premier mouvement, & c'eſt pour éviter cette roideur où ils paroîtroient, s'ils n'en faiſoient aucun.

J'ai dit auſſi qu'il y avoit d'autres chaſſés ; mais comme je n'en ai point trouvé de cette ſorte dans aucune danſe de ville, je ne parlerai pas de la manière d'y faire les *bras*.

Cette ſorte de pas eſt particulière dans ſa manière, il tient pour ainſi dire du pas tombé, en ce qu'il faut être levé ſur la pointe du pied pour le commencer ; mais comme j'ai donné l'intelligence pour le faire, & qu'il ne me reſte plus que de vous inſtruire ſur la manière d'y faire les *bras* ; je vous dirai ſeulement, que, lorſque vous le commencez ayant les pieds l'un devant l'autre à la quatrième poſition, par conſéquent un *bras* oppoſé qu'il faut faire dans votre premier mouvement : alors ce bras qui eſt oppoſé doit s'étendre *de haut en bas*, & l'autre dans le même temps vient *de bas en haut*, mais ne change pas au ſecond ſaut : enſuite en faiſant le troiſième qui eſt un aſſemblé, vous laiſſez tomber vos deux bras à côté de vous ; puis vous faites un petit mouvement de la tête en la haiſſant, & vous la relevez de même que les bras, lorſque vous faites un autre pas comme de bourrée, ou tel que la danſe

Digitized by Google

le demande. Cette petite action, quand elle eſt faite à propos, donne beaucoup d'agrément, mais ſur-tout point d'affectation.

Je n'ai pas parlé de la manière de faire les bras avec les tours de jambe & avec les ouvertures de jambe parce que ce ſont de ces actions où les bras comme le corps doivent obſerver de la tranquillité.

C.

CABRIOLE, ſaut léger & agile, après lequel on ne retombe que ſur un pied. Les danſeurs la font ordinairement à la fin des cadences.

Friſer la cabriole, c'eſt agiter les pieds avec viteſſe tandis qu'on eſt en l'air.

CADENCE, *dans nos danſes modernes*, ſignifie la conformité du pas des danſeurs avec la meſure marquée par l'inſtrument : mais il faut obſerver que la cadence ne ſe marque pas toujours comme ſe bat la meſure. Ainſi le maître de muſique marque le mouvement du menuet en frappant au commencement de chaque meſure ; au lieu que le maître à danſer ne bat que de deux en deux meſures, parce qu'il en faut autant pour former les quatre pas de menuet. (S)

CADENCE, *dans la danſe*, ſe prend dans le même ſens que meſure & mouvement *en muſique* ; c'eſt ſentir la meſure & ſuivre le mouvement d'un air. *Sortir de cadence*, c'eſt ceſſer d'accorder ſes pas avec la meſure & le mouvement d'une pièce de muſique. Les danſeurs diſtinguent deux ſortes de meſures, une vraie & une fauſſe, & conſéquemment deux ſortes de *cadences*, l'une *vraie* & l'autre *fauſſe*. *Exemple* : dans le menuet la meſure vraie eſt la première meſure, & la ſeconde eſt la fauſſe ; & comme les couplets du menuet ſont de huit ou de douze meſures, la *vraie cadence* eſt en commençant & la *fauſſe* en finiſſant. La première ſe marque en frappant de la main droite dans la gauche, & la ſeconde ou *fauſſe cadence* en levant, ce que l'on continue par deux temps égaux.

Le pied fait tout le contraire de la main. En effet, dans le temps que l'on relève ſur la pointe du pied droit, c'eſt dans le même temps que vous frappez ; ainſi on doit plier ſur la fin de la dernière meſure, pour ſe trouver à portée de relever dans le temps que l'on frappe.

La *cadence* s'exprime de deux manières en danſant : 1°. les pas qui ne ſont que pliés & élevés ſont relevés en *cadence* : 2°. ceux qui ſont ſautés doivent tomber en *cadence*. Il faut donc toujours que les mouvements la préviennent, & plier ſur la fin de la dernière meſure, afin de ſe relever lorſqu'elle ſe doit marquer.

CHASSÉ ; c'eſt un pas qui eſt ordinairement précédé d'un coupé, ou d'un autre pas qui conduit à la deuxième poſition d'où il ſe prend. Il ſe fait en allant de côté, ſoit à droite ſoit à gauche. Si l'on veut, par exemple, faire ce pas du côté gauche, il faut plier ſur les deux jambes & ſe relever en ſautant à demi : en prenant ce mouvement ſur les deux pieds, la jambe droite s'approche de la gauche pour retomber à ſa place, & la chaſſe par conſéquent, en l'obligeant de ſe porter plus loin à la deuxième poſition. Comme on en fait deux de ſuite, au premier ſaut l'on retombe & l'on plie, & du même temps on reſſaute en portant le corps ſur le droit ou ſur le gauche, ſelon que le pas qui le ſuit le demande.

Mais lorſqu'on en a pluſieurs de ſuite, comme dans l'allemande, on fait les ſauts de ſuite, ſans ſe relever ſur un ſeul pied, comme il ſe pratique quand il n'y en a que deux.

Ce pas ſe fait de même en arrière, en changeant ſeulement les poſitions : étant à la quatrième poſition, la jambe droite devant, on plie & on ſe relève en ſautant & en reculant, & la jambe droite s'approche de la gauche en retombant à ſa place, ce qui la chaſſe en arrière à la quatrième poſition : mais comme on tombe plié au ſecond ſaut qui ſe fait de ſuite, on ſe relève ſoit ſur le droit ſoit ſur le gauche, ſelon le pas qui ſuit ; en obſervant toujours au premier ſaut, que ce ſoit la jambe qui eſt devant qui chaſſe l'autre, & ſe poſe la première en retombant.

CHORÉGRAPHIE. *Art d'écrire la danſe*. Les anciens ont ignoré cet art, ou il n'a pas été tranſmis juſqu'à nous. Aucun auteur connu n'en fait mention avant le dictionnaire de Furetière : il y eſt parlé d'un traité curieux fait par Thoinot Arbeau, imprimé à Langres en 1588, intitulé *Orcheſographie*. Thoinot Arbeau eſt le premier & peut-être le ſeul qui ait penſé à tranſmettre les pas de la danſe avec les notes du chant : mais il n'a pas été fort loin. Son idée eſt la choſe qui mérite le plus d'éloge. Il portoit l'air ſur des lignes de muſique à l'ordinaire, & il écrivoit au-deſſus de chaque note les pas qu'il croyoit qu'on devoit exécuter : quant au chemin qu'il convenoit de ſuivre, & ſur lequel ces pas devoient être exécutés ſucceſſivement, ou il n'en dit rien, ou il l'explique à-peu-près en diſcours. Il ne lui vient point en penſée d'en faire la figure avec des lignes, de diviſer ces lignes par des portions égales, correſpondantes aux meſures, aux temps, aux notes de chaque temps ; de donner des caractères diſtinctifs à chaque mouvement, & de placer ces caractères ſur chaque diviſion correſpondante des lignes du chemin, comme on a fait depuis, comme l'a fait Beauchamps, qu'un arrêt du parlement a déclaré inventeur de cet art. Feuillet a travaillé auſſi à le perfectionner, & a laiſſé quelques ouvrages ſur cette matière.

L'ordre que nous ſuivrons dans cet article, eſt donc déterminé par l'expoſition même de l'art. Il faut commencer par l'énumération des mouvements, paſſer à la connoiſſance des caractères qui déſignent ces mouvements, & finir par l'emploi de

Digitized by Google

ces caractères, relatif au but qu'on se propose, la conservation de la danse.

Dans la danse, on se sert de pas, de pliés, d'élevés, de sauts, de cabrioles, de tombés, de glissés, de tournements de corps, de cadences, de figures, &c.

La position est ce qui marque les différentes situations des pieds posés à terre.

Le pas est un mouvement d'un pied d'un lieu à un autre.

Le plié est l'inflexion des genoux.

L'élevé est l'extension des genoux pliés; ces deux mouvements doivent toujours être précédés l'un de l'autre.

Le sauté est l'action de s'élancer en l'air, ensorte que les deux pieds quittent la terre: on commence par un plié, on étend ensuite avec vîtesse les deux jambes; ce qui fait élever le corps, qui entraine après lui les jambes.

La cabriole est le battement des jambes que l'on fait en sautant, lorsque le corps est en l'air.

Le retombé est la chûte du corps, forcée par son propre poids.

Le glissé est l'action de mouvoir le pied à terre sans la quitter.

Le tourné est l'action de mouvoir le corps d'un côté ou d'un autre.

La cadence est la connoissance des différentes mesures & des endroits de mouvement les plus marqués dans les airs.

La figure est le chemin que l'on suit en dansant.

La salle ou le théâtre est le lieu où l'on danse: il est ordinairement quarré, ou parallélogramme, comme on voit *A B C D*, *fig. première de chorégraphie*. *A B* est le devant, ou le vis-à-vis des spectateurs placés en *M*; *B D*, le côté droit, & *A C*, le côté gauche: *C D* est le fond du théâtre ou le bas de la salle.

La présence du corps, qui a quatre combinaisons différentes par rapport aux quatre côtés de la salle, est désignée dans la *chorégraphie* par les caractères qu'on voit dans la même figure: *a* est le devant du corps, *d* le dos, *e* le bras droit, & *b* le bras gauche. Dans la première de ces quatre sortes de présence, le corps est vis-à-vis le haut *A B* de la salle; dans la seconde, il regarde le bas *C D*; dans la troisieme il est tourné du côté droit *B D*; & dans la quatrième, il regarde le côté gauche *A C*.

Le chemin est la ligne qu'on suit: cette ligne peut être droite, courbe, & doit prendre toutes les inflexions imaginables & correspondantes aux différents desseins d'un compositeur de ballet.

Des positions. Il y a dix sortes de positions en usage; on les divise en bonnes & en fausses. Dans les bonnes positions, qui sont au nombre de cinq, les deux pieds sont placés régulièrement, c'est-à-dire, que les pointes des pieds sont tournées en dehors.

Les mauvaises se divisent en régulières & en irrégulières; elles diffèrent des bonnes, en ce que les pointes des pieds sont, ou toutes deux en dedans, ou que s'il y en a une en dehors, l'autre est toujours en dedans.

Cette figure 3 marquera celle du pied.

La partie faite comme un O représente le talon: le commencement de la queue joignant le zéro, la cheville, & son extrémité, la pointe du pied.

Dans la première des bonnes positions, les deux pieds sont joints ensemble, les deux talons l'un contre l'autre. *V. la fig.* 2 & 3, *A* est le pied gauche, *B*, le pied droit; on connoîtra ce pied par le petit crochet *m*, *fig.* 4, qui est tourné à droite; & l'autre, par un petit crochet semblable qui est tourné à gauche; c'est la position de la femme qu'on distinguera par une autre demi-cercle concentrique au premier, comme on le voit *fig.* 3.

Dans la seconde, les deux pieds sont ouverts sur une même ligne, ensorte que la distance entre les deux talons est de la longueur d'un pied. *V. fig.* 5.

Dans la troisième, le talon d'un pied est contre la cheville de l'autre. *Voyez fig.* 6.

Dans la quatrième, les deux pieds sont l'un devant l'autre, éloignés de la distance du pied entre les deux talons qui sont sur une même ligne. *V. fig.* 7.

Dans la cinquième, les deux pieds sont croisés l'un devant l'autre; ensorte que le talon d'un pied est directement vis-à-vis la pointe de l'autre. *V. fig.* 8.

Dans la première des fausses positions, qui sont de même au nombre de cinq, les deux pointes des pieds se touchent & les talons sont ouverts sur une même ligne. *V. fig.* 9.

Dans la seconde, les pieds sont ouverts de la distance de la longueur du pied entre les deux pointes, qui sont toutes deux tournées en dedans, & les deux talons sont ouverts sur une même ligne. *V. fig.* 10.

Dans la troisième, la pointe d'un pied est tournée en dehors & l'autre en dedans; ensorte que les deux pieds soient parallèles l'un à l'autre. *Voyez fig.* 11.

Dans la quatrième, les deux pointes des pieds sont tournées en dedans; mais la pointe d'un pied est proche de la cheville de l'autre. *V. fig.* 12.

Dans la cinquième, les deux pointes des pieds sont tournées en dedans; mais le talon d'un pied est vis-à-vis la pointe de l'autre. *V. fig.* 13.

Du pas. Quoique le nombre des pas dont on se sert dans la danse soit presque infini, on les réduit néanmoins à cinq, qui peuvent démontrer toutes les différentes figures que la jambe peut faire en marchant; ces cinq pas sont le pas droit, le pas ouvert, le pas rond, le pas tortillé & le pas battu.

Les traits de la *figure* 14 désigneront le pas; la tête A indiquera où est le pied avant que de marcher; la ligne A B, la grandeur & la figure du pas; & la ligne B C, la position du pied à la fin du pas; on distinguera qu'il s'agit du pied droit ou du

Digitized by Google

du pied gauche, ſelon que la ligne B C ſera inclinée à droite ou à gauche de la ligne du chemin.

On connoîtra à la tête A du pas ſa durée : ſi elle eſt blanche, elle équivaudra à une blanche de l'air ſur lequel on danſe ; ſi elle eſt noire, elle équivaudra à une noire du même air ; ſi c'eſt une croche, la tête ne ſera tracée qu'à moitié en forme de C.

Dans le pas droit, le pied marche ſur une ligne droite : il y en a de deux ſortes, l'un en avant, l'autre en arrière. *V. fig.* 15 & 16.

Dans le pas ouvert la jambe s'ouvre : il y en a de trois ſortes, l'un en dehors, l'autre en dedans en arc de cercle, & le troiſième à côté, qu'on peut appeller *pas droit*, parce que ſa figure eſt droite. *V. les fig.* 17, 18, 19.

Dans le pas rond, le pied en marchant fait une figure ronde : il y en a de deux ſortes, l'un en dehors, l'autre en dedans. *V. les fig.* 20 & 21.

Dans le pas tortillé, le pied en marchant ſe tourne en dedans & en dehors alternativement ; il y en a de trois ſortes, l'un en avant, l'autre en arrière, le troiſième à côté. *V. les fig.* 22, 23, 24.

Dans le pas battu, la jambe ou le pied vient battre contre l'autre ; il y en a de trois ſortes, l'un en avant, l'autre en arrière, & le troiſième de côté. *V. les fig.* 25, 26, 27.

On pratique en faiſant les pas pluſieurs agrémens, comme *plié*, *élevé*, *ſauté*, *cabriolé*, *tombé*, *gliſſé*, *avoir* le pied en l'air, *poſer la pointe du pied*, *poſer le talon*, *tourner un quart de tour*, *tourner un demi-tour*, *tourner trois quarts de tour*, *tourner le tour en entier*, *&c.*

Le plier ſe marque ſur le pas par un petit tiret penché du côté de la tête du pas, comme on voit *fig.* 28.

L'élever ſe marque ſur le pas par un petit tiret penché perpendiculaire. *V. la fig.* 29.

Le ſauter par deux tirets perpendiculaires. *V. la fig.* 30.

Le cabrioler par trois. *V. la fig.* 31.

Le tomber par un autre tiret placé au bout du premier, parallèle à la direction du pas, & tourné vers la pointe du pied. *V. fig.* 32.

Le gliſſer par une petite ligne parallèle à la direction du pas, & coupée par le tiret en deux parties, dont l'une va vers la tête & l'autre vers le pied. *V. fig.* 33.

Dans le pied en l'air, le pas eſt tranché comme dans la *fig.* 34.

Dans le poſer de la pointe du pied ſans que le corps y ſoit porté, il y a un point directement au bout de la ligne qui repréſente le pied comme dans la *fig.* 35.

Dans le poſer du talon ſans que le corps y ſoit porté, il y a un point directement derrière, ce qui repréſente le talon. *V. la fig.* 36.

Le tourner un quart de tour ſe marque par un quart de cercle. *V. la fig.* 37.

Le tourner un demi-tour par un demi-cercle. *V. fig.* 38.

Le tourner trois quarts de tour, par les trois quarts de la circonférence d'un cercle. *V. fig.* 39.

Le tourner un tour entier, par un cercle entier. *V. fig.* 40.

Lorſqu'il y a pluſieurs ſignes ſur un pas, on exécute les mouvements qu'ils repréſentent les uns après les autres dans le même ordre où ils ſont placés, à commencer par ceux qui ſont les plus près de la tête du pas, qu'il faut conſidérer diviſés en trois parties ou temps. On ſait dans le premier temps les mouvements qui ſont marqués ſur la première partie du pas ; dans le ſecond, ceux qui ſont placés ſur le milieu, & dans le troiſième, ceux qui ſont placés à la fin. Ainſi quand il y a un ſigne qu'il faut *plier* avant de marcher, de même des autres.

Les ſauts ſe peuvent exécuter en deux manières : où l'on ſaute des deux pieds à-la-fois, où l'on ſaute en marchant d'un pied ſeulement. Les ſauts qui ſe font des deux pieds à-la-fois, ſeront marqués ſur les poſitions, comme il ſera démontré dans l'exemple ci-après ; au lieu que les ſauts qui ſe font en marchant ſe marquent ſur les pas.

Le pas ſauté ſe fait de deux manières : où l'on ſaute & retombe ſur la jambe qui marche, où l'on ſaute, & retombe ſur l'autre jambe.

S'il y a un ſigne ſauté ſur un pas, & point de ſigne en l'air après, c'eſt une marque que le ſaut ſe fait ſur la jambe même qui marche ; s'il y a un ſigne en l'air, c'eſt une marque que le ſaut ſe fait ſur l'autre jambe que celle qui marche.

La danſe, de même que la muſique, eſt ſans agrément, ſi la meſure n'eſt rigoureuſement obſervée.

Les meſures ſont marquées dans la danſe par de petites lignes qui coupent le chemin ; les intervalles du chemin compris entre ces lignes ſont occupés par le pas, dont la durée ſe connoît par les têtes blanches, noires, croches, &c., qui montrent que les pas doivent durer autant de temps que les notes de la muſique placées au-deſſus de la figure de la danſe. *V.* L'EXEMPLE. Ainſi un pas dont la tête eſt blanche, doit durer autant qu'une blanche de l'air ſur lequel on danſe ; & un pas dont la tête eſt noire, doit durer autant qu'une noire du même air. Les poſitions marquent de même par leurs têtes, les temps qu'elles doivent tenir.

Il y a trois ſortes de meſures dans la danſe : la meſure à deux temps, la meſure à trois temps, & la meſure à quatre temps.

La meſure à deux temps comprend les airs de gavotte, gaillarde, bourrée, rigodon, gigue, canarie, &c.

La meſure à trois temps comprend les airs de courante, ſarabande, paſſacaille, chaconne, menuet, paſſe-pied, &c.

La meſure à quatre temps comprend les airs

Digitized by Google

lents, comme, par exemple, l'entrée d'Apollon, de l'opéra du triomphe de l'amour, & les airs de loure.

Quand il faudra laiſſer paſſer quelques meſures de l'air ſans danſer, ſoit au commencement ou au milieu d'une danſe, on les marquera par une petite ligne qui coupera le chemin obliquement; il y aura autant de ces petites lignes que de meſures: une demi-meſure ſera marquée par une demi-ligne oblique; ainſi le repos marqué *fig.* 41 eſt de trois meſures & demie. Lorſqu'on aura un plus grand nombre de meſures de repos, comme par exemple dix, on les déſignera par des bâtons qui en vaudront chacun quatre. *V. la fig.* 42. Les temps, demi-temps & quarts de temps, ſe marqueront par un ſoupir, un demi-ſoupir & un quart de ſoupir, comme dans la muſique.

Aux airs qui ne commencent pas en frappant, c'eſt-à-dire, où il y a des notes dans la première meſure ſur leſquelles on ne danſe point ordinairement, comme aux airs de gavotte, chaconne, gigue, loure, bourrée, &c. on marquera la valeur de ces notes au commencement. *Voyez l'explication de l'exemple ci-après.*

Les figures des danſes ſe diviſent naturellement en deux eſpèces, que les maîtres appellent *régulières & irrégulières.*

Les figures régulières ſont celles où les chemins des deux danſeurs ſont ſymmétrie enſemble; & les irrégulières ſont celles où ces mêmes chemins ne ſont pas de ſymmétrie.

Il y a encore dans la danſe des mouvements des bras & des mains ménagés avec art.

Les mains ſont marquées par ces caractères repréſentés *fig.* 43. Le premier eſt pour la main gauche, & le ſecond pour la main droite; on place celui qui repréſente la main droite, à droite du chemin, & le ſecond à gauche. On obſervera, quand on aura donné une main ou les deux, de ne point quitter qu'on ne trouve les mêmes ſignes tranchés. *V. la fig.* 44. A repréſente la femme, B, l'homme, auquel la femme A donne la main gauche, qu'il reçoit dans ſa droite; ils marchent enſemble tout le chemin A D B C, à la fin duquel ils ſe quittent; ce qui eſt marqué par les mains qui ſont tranchées.

Les différents ports de bras & leurs mouvements ſont marqués par les ſignes ſuivans: A, B, C, *fig.* 45, marque le bras droit; le même ſigne, *fig.* 46, tourné de l'autre côté, marque le bras gauche. A marque l'épaule, B le coude, & C le poignet. Pour placer les bras ſur le chemin, on diſtinguera les endroits où on va en avant & en arrière, de ceux où l'on va de côté; à ceux où on va en avant & en arrière, on marquera les bras aux deux côtés du chemin, le bras droit du côté droit, & le bras gauche du côté gauche; à ceux où l'on va de côté, on les marquera deſſus & deſſous, obſervant toujours que celui qui eſt à droite eſt le bras droit, & celui qui eſt à gauche eſt le bras gauche.

Exemples des différentes attitudes des bras.

45 & 46. Le bras étendu.
47. Le poignet plié.
48. Le bras plié.
49. Le bras devant ſoi en hauteur.
50. Les deux bras ouverts.
51. Le bras gauche ouvert, & le droit plié au coude.
52. Le bras gauche ouvert, & le droit tout-à-fait fermé.
53. Les deux bras ouverts.
54. Le bras gauche ouvert, & le droit fermé du coude.
55. Le bras droit ouvert, & le gauche tout-à-fait fermé.

Exemples des mouvements des bras.

56. Mouvement du poignet de bas en haut.
57. Mouvement du coude de bas en haut.
58. Mouvement de l'épaule de bas en haut.
59. Mouvement du poignet de haut en bas.
60. Mouvement du coude de haut en bas.
61. Mouvement de l'épaule de haut en bas.
62. Rond du poignet de bas en haut.
63. Rond du coude de bas en haut.
64. Rond de l'épaule de bas en haut.
65. Rond du poignet de haut en bas.
66. Rond du coude de haut en bas.
67. Rond de l'épaule de haut en bas.
68. Rond du poignet de bas en haut.
69. Rond du coude de bas en haut.
70. Rond de l'épaule de bas en haut.
71. Double mouvement du poignet de bas en haut & de haut en bas.
72. Double mouvement du coude.
73. Double mouvement de l'épaule.

Les bras peuvent agir tous deux en même temps ou l'un après l'autre. On connoîtra quand les deux bras agiſſent tous deux en même temps par une liaiſon allant de l'un à l'autre. *V. la fig.* 74, qui marque que les deux bras agiſſent en même temps, mais par mouvement contraire.

Si les deux bras n'ont pas de liaiſon, c'eſt une marque qu'ils doivent agir l'un après l'autre. Le premier eſt celui qui précède: ainſi dans l'exemple *fig.* 76. Le bras droit, qui eſt plus près de la poſition, agit le premier.

Explication des cinq premières meſures du pas des deux lutteurs, danſé par MM. Dupré & Javillier dans l'opéra des fêtes Grecques & Romaines, repréſentées dans la dernière planche de chorégraphie.

On a obſervé dans cet exemple la valeur des temps que les pas tiennent; cette valeur eſt marquée par les têtes des mêmes pas, ainſi qu'il eſt expliqué ci-deſſus; on y a joint la tablature de l'air ſur lequel ce pas de deux a été exécuté: on a marqué les meſures par les chiffres 1, 2, 3, &c.,

Digitized by Google

afin de pouvoir les désigner plus facilement. Celles de la *chorégraphie* sont de même marquées par des chiffres placés vis-à-vis des lignes qui séparent les mesures; ainsi depuis o jusqu'au chiffre 1, c'est la première mesure; depuis le chiffre 1 jusqu'au chiffre 2, c'est la seconde, ainsi des autres.

Il faut aussi observer que, dans l'exemple proposé, les chemins des deux danseurs sont symmétrie dans plusieurs parties; ainsi ayant expliqué pour un, ce sera dans les parties comme si on l'avoit fait pour tous les deux. Dans les autres parties où les chemins des deux danseurs ne sont point symmétrie, & où leurs mouvemens ne sont point semblables & co-existans, nous les expliquerons séparément, désignant l'un des danseurs par la lettre A, & l'autre par la lettre B.

Avant toutes choses, il faut expliquer par un exemple ce que nous entendons par des *chemins symmétriques*. Soient donc les deux lettres p p, elles sont semblables, mais elles ne sont point symmétrie; retournons une de ces lettres en cette sorte *q p* ou *p q*, elles feront symmétrie & une ressemblance de position. B Σ Y est semblable à B Σ Y, mais symmétrique avec Y Σ B; il suffit de les mettre vis-à-vis l'un de l'autre B Σ Y-Y Σ B pour s'en appercevoir. Enfin, si on souhaite un autre exemple, la contre-épreuve d'une estampe, ou la planche qui a servi à l'imprimer, sont symmétrie ensemble; ainsi que la forme de caractères qui a servi à imprimer cette feuille, faisoit symmétrie avec la feuille que le lecteur a présentement sous les yeux. Ceci bien entendu, il est facile de comprendre que si le danseur A, planche II, *fig. première*, placé vis-à-vis de celui qui est en B, part du pied gauche, ce dernier doit partir du pied droit; c'est en effet ce que l'on observe dans cet exemple. Ainsi, comme nous n'expliquerons pour les parties symmétriques que la tablature du danseur A, il faudra pour avoir celle du danseur B, changer les mots *droit* en *gauche*, & *gauche* en *droit*.

Les deux danseurs commencent par la quatrième position; le danseur A fait du pied gauche un pas droit en avant; ce pas doit durer une noire ou quart de mesure; il est suivi d'un semblable pas fait par le pied droit, qui vaut aussi une noire, comme on le connoît par sa tête qui est noire; le troisième pas est du pied gauche, & dure seulement une croche, ainsi qu'on le connoît par sa tête croche; il est chargé de deux signes, & l'élevé à la fin; le quatrième qui est du pied droit, vaut aussi une croche, & le suivant une noire; ce qui fait en tout quatre noires, & épuise la première mesure de l'air à deux temps notés au-dessus. Tous les pas de cette mesure sont des pas droits en avant.

La seconde mesure 1, 2, est occupée dans l'air par les notes re fa * sol; la première est une blanche pointue, & les deux dernières des croches; & dans la danse elle est occupée par des positions & des pas. La première position où on arrive à la fin de la première mesure, est la troisième; elle est affectée des signes plié & cabriolé, & de celui de tourner un quart de tour; ce qui met la présence du corps vis-à-vis le haut de la salle de cette position, qui vaut une noire; on retombe à la quatrième le pied droit en l'air: ce pied fait ensuite un pas ouvert de côté, qui dure aussi une noire; le pas suivant qui est du pied gauche, d'une croche; il est affecté du signe plié au commencement, & du signe en l'air, suivi de celui de tourner un quart de tour à gauche, qui remet la présence du corps comme elle étoit au commencement; & ensuite du sauté, à la fin duquel on retombe à la quatrième position, le pied droit en l'air, qui fait un pas ouvert de côté, lequel n'est point compté dans la mesure, parce que sa tête se confond avec celle de la position, & qu'il n'est qu'une suite du sauté. Le pied restant en l'air ainsi, le corps est porté sur l'autre jambe; elle ne pourra marcher que le premier ne soit posé à terre en tout ou en partie, c'est-à-dire, seulement sur le talon ou la pointe du pied; dans la figure, c'est la pointe du pied qui porte à terre. Le pied gauche fait un pas droit en avant, lequel vaut une croche; il est suivi du signe de repos ou quart de soupir, qui, avec les pas que nous avons expliqués, achève de remplir la mesure.

La mesure suivante 2, 3, est remplie par trois pas qui valent chacun une noire. Le premier qui est du pied droit, a le signe en l'air au commencement; il est suivi de la première position affectée du signe plié & fauté sur le pied gauche, pour marquer que le saut se fait sur cette jambe, l'autre étant en l'air; ensuite est un soupir qui vaut une noire de repos, après lequel est un pas ouvert de côté fait par le pied gauche; ce pas est chargé de deux signes qui marquent le premier qu'il faut plier au commencement du pas, & le second qu'il faut élever à la fin. Le pas suivant qui est du pied droit, est un pas droit du même sens qui ramène la jambe droite près de la gauche.

Il faut remarquer qu'après le soupir de cette mesure, les chemins des danseurs cessent de faire symmétrie; car l'un avance vers le haut de la salle, & l'autre s'en éloigne; cette diversité de mouvement continue jusqu'au troisième temps de la mesure suivante.

Le premier pas de la mesure 3, 4, est un pas ouvert de côté du pied droit; avec les signes plié & élevé, le premier au commencement du pas, & le second à la fin; il est suivi d'un pas ouvert de côté fait par le pied gauche, à la fin duquel le pied reste en l'air pendant un quart de mesure. Le pas suivant qui est un pas ouvert de côté, est affecté du signe de tourner un quart de tour. On voit après de ce pas la main droite que le danseur A donne à la main gauche de l'autre danseur, faisant l'effort simulé que deux lutteurs font pour renverser leur adversaire.

Au commencement de la mesure suivante, les danseurs sont revenus à la première position, où ils restent pendant une demi-mesure; ce que l'on

Digitized by Google

connoît par la tête noire de la position & le soupir qui la suit. Le premier pas suivant est un pas ouvert en dedans qui dure une noire ; on voit au commencement de ce pas le signe en l'air, suivi de celui de tourner un quart de tour ; ce qui fait connoître que ce pas doit être fait sans que le pied pose à terre ; il est fait par le pied droit, qui revient se placer à la position. Le pas suivant est encore affecté du signe de tourner un quart de tour ; ce qui remet les danseurs vis-à-vis l'un de l'autre. On y trouve aussi le signe des mains tranché ; ce qui fait connoître qu'à la fin de ce pas les danseurs doivent se quitter.

Ce que nous avons dit jusqu'à présent, suffit pour entendre comment on déchiffre les danses écrites. Nous laissons au lecteur muni des principes établis ci-devant, les dernières mesures de l'exemple pour s'exercer, en l'avertissant cependant d'une chose essentielle à sçavoir ; c'est que lorsque l'on trouve plusieurs positions de suite, comme dans la mesure 7, 8, les mouvements que les positions représentent se font tous en la même place ; il n'y a que les pas qui transportent le corps du danseur d'un lieu en un autre, & que la durée de la somme de ces mouvements qui doit être renfermée dans celle du pas précédent.

Si la tête d'une position est noire, ou si elle est blanche, & qu'il sorte de sa tête un pas ; alors on compte le temps qu'elle marque. Il y a un exemple de l'un & de l'autre dans la mesure 7, 8, le reste est sans difficulté.

Un manuscrit du sieur Favier m'étant tombé entre les mains, j'ai cru faire plaisir au public de lui expliquer le système de cet auteur, d'autant plus que son livre ne sera probablement jamais imprimé. Mais avant toutes choses, je vais rapporter son jugement sur les méthodes de *chorégraphie*, sur lesquelles il prétend que la sienne doit prévaloir : ce que nous discuterons dans la suite.

Les uns, dit-il, prétendent écrire la danse en se servant des lettres de l'alphabet, ayant réduit, à ce qu'ils disent, tous les pas qui se peuvent faire au nombre de vingt-quatre, qui est le même que celui des lettres ; d'autres ont ajouté des chiffres à cette invention littérale, & donnent pour marque à chaque pas la première lettre du nom qu'il porte, comme à celui de bourrée un B, à celui de menuet un M, à celui de gaillarde un G, &c. Ces deux manières sont à la vérité très-frivoles ; mais il y en a une troisième (celle du sieur Feuillet que nous avons suivie ci-devant en y faisant quelques améliorations), qui paroît avoir plus de solidité ; elle se fait par des lignes qui montrent la figure ou le chemin que fait celui qui danse, sur lesquelles lignes on ajoute tout ce que les deux pieds peuvent figurer, &c. Mais quelques succès qu'elle puisse avoir, je ne laisserai pas de proposer ce que j'ai trouvé sur le même sujet, & peut-être que mon travail sera aussi favorablement reçu que le sien, sans pourtant rien diminuer de la gloire que ce fameux génie s'est acquise par les belles choses qu'il nous a données.

Cet auteur représente la salle où l'on danse par des divisions faites sur les cinq lignes d'une partie de musique (*voyez la fig.* 3) ; les côtés portent le même nom que dans la *fig. I*, *pl. de chorégraphie*, qui représente le théâtre, chaque séparation de ces cinq portées représente la salle, quelque largeur qu'elle ait ; c'est dans ces salles que l'on place les caractères qui représentent tout ce que l'on peut faire dans la danse, soit du corps, des genoux ou des pieds.

Le caractère de présence du corps est le même dans les deux *chorégraphies* (*voyez la fig.* 4) ; mais celle-ci marque sur les présences du corps le côté où il doit tourner ; ainsi la *fig.* 5 fait voir que le corps doit tourner du côté droit, & la suivante qu'il doit tourner du côté gauche. Par ces deux sortes de mouvemens le corps ayant divers aspects, c'est-à-dire, étant tourné vers les différens côtés de la salle, on peut les marquer par les *fig.* 4, 7, 8, 9. La première (4) représente le corps tourné du côté des spectateurs, ou vers le haut de la salle ; la seconde (7) représente le corps tourné, ensorte que le côté gauche est vers les spectateurs ; la troisième (8), que le dos est tourné vers les spectateurs ; & la quatrième (9), que le côté droit les regarde. Mais comme la salle a quatre angles, & que le corps peut être tourné vers les quatre coins, on en marque la position en cette manière, (*voyez la fig.* 10) ; le coin 1 à gauche des spectateurs s'appelle le *premier coin* ; les second, troisième, quatrième, sont où l'on a placé les nombres 2, 3, 4.

Outre ces huit aspects, on en peut encore imaginer huit autres entre ceux-ci, comme la *fig.* 11 le fait voir.

Ces seize aspects sont les principales marques dont on se sert ; elles se rapportent toutes au corps, mais comme il faut marquer tous les mouvemens que l'on peut faire dans une entrée de ballet composée de plusieurs danseurs, soit qu'elle fût de belle danse ou de posture, comme sont les entrées de gladiateurs, de devins, d'arlequin, soit que les mouvemens soient semblables ou différens, soit que quelques-uns des danseurs demeurent en une même place pendant que les autres avancent ; ces différens états feront marqués par les caractères suivans ; la *fig.* 4 représente le corps droit & debout ; la *fig.* 12 le corps penché en avant comme dans la révérence à la manière de l'homme, ce que l'on connoît par la ligne qui représente le devant du corps qui est convexe : la suivante (13) représente le corps penché du côté droit, ce que l'on connoît par la ligne de ce côté, ce qui est concave ; la *fig.* 14 fait voir que le corps penche en arrière, ce que l'on connoît par la ligne du dos qui est concave ; enfin la *fig.* 15 fait voir que le corps penche du côté gauche.

L'idée de marquer les temps des pas par la forme

Digitized by Google

ou couleur de leur tête, étoit venue à cet auteur; mais elle nous avoit été communiquée par M. Dupré, & nous l'avons introduite dans la *chorégraphie* du sieur Feuillet où elle manque; la différence principale de ces deux manières, est que dans celle-ci on marque la valeur des pas sur les caractères des présences, *voyez la fig.* 16, qui fait voir les différentes formes du caractère de présence, & leur valeur au-dessus marquée par des notes de musique.

Ces marques à la vérité seroient d'une grande utilité; mais cependant l'auteur ne conseille pas de s'en servir qu'on ne soit très-habile dans la *chorégraphie* & la musique.

La *fig.* 17, qui est une ligne inclinée de gauche à droite, marque qu'il faut plier les genoux.

La *fig.* 18 marque au contraire qu'il faut les élever.

La ligne horisontale (*fig.* 19) marque qu'il faut marcher.

La *fig.* 20, qui est une ligne courbe convexe en-dessus, marque qu'il faut marcher en avançant d'abord le pied dans le commencement du pas, & continuer en ligne courbe jusqu'à la fin de son action.

La *fig.* 21, qui est la même ligne courbe convexe en-dessous, marque qu'il faut marcher en reculant d'abord le pied dans le commencement du pas, & continuer en ligne courbe jusqu'à la fin de son action.

La *fig.* 22 marque le mouvement qu'on appelle *tirer de jambe en dehors*.

La *fig.* 23 marque le mouvement qu'on appelle *tour de jambe en dedans*.

La *fig.* 24, qui est une ligne ponctuée en cette sorte ...., marque que le pied fait quelque mouvement, sans sortir cependant du lieu qu'il occupe.

La *fig.* 25, qui est un *d*, indique le pied droit.

La suivante (26) qui est un *g*, indique le pied gauche.

Ces deux mêmes lettres (*fig.* 27), dont la queue est un peu courbe, signifient qu'il faut poser la pointe des pieds, & laisser ensuite tomber le talon à terre.

Les deux mêmes lettres *d g* (*fig.* 28), dont la queue est ponctuée, signifient qu'il faut poser les pieds sur la pointe sans appuyer le talon.

Les deux mêmes lettres (*fig.* 29), dont la queue est séparée de la tête, signifient qu'il faut poser le talon, & appuyer ensuite la pointe du pied à terre.

Les deux mêmes lettres (*fig.* 30), dont la queue est discontinuée dans le milieu, marquent qu'il faut poser les pieds sur le talon, sans appuyer la pointe à terre.

Les deux mêmes lettres (*fig.* 31), dont les queues sont droites comme celles du *d* & du *g*, marquent qu'il faut poser le talon & la pointe du pied en même temps, ce qu'on appelle *poser à plat*.

Après les marques qui font voir toutes les différentes manières de poser les pieds à terre, nous allons exposer celles qui représentent en l'air.

La *fig.* 32 signifie que les pieds sont en l'air, ce que l'on connoît par leur queue, qui est recourbée du côté de la tête.

Les deux mêmes lettres (*fig.* 33), dont la queue est discontinuée dans le milieu & recourbée vers la tête, marquent que les pieds sont en l'air la pointe haute.

Ces deux mêmes lettres (*fig.* 34), dont la queue est discontinuée & recourbée vers la tête comme dans les précédentes, la partie de la queue depuis la tête jusqu'à la rupture élevée perpendiculairement comme à la *fig.* 31, marquent que la pointe & le talon sont également éloignés de terre.

Dans tout ce que nous venons de dire on doit entendre que les pieds sont tournés en dehors, comme dans les cinq bonnes positions expliquées ci-devant. Il faut présentement les marques qui font connoître qu'ils sont tournés en dedans, comme dans les cinq fausses positions. C'est encore les deux mêmes lettres *g d*, *fig.* 35, mais retournées en cette sorte *g p*.

On peut donner à ces deux dernières lettres toutes les variétés que nous avons montrées ci-devant, & faire autant de situations des pieds en-dedans comme nous en avons fait en dehors, soit à terre, soit en l'air, l'exemple suivant, *fig.* 36, fait voir que les pieds sont tournés en-dedans & en l'air, ce qu'on connoît par le *d* & le *g* retournés, & par leurs queues qui regardent la tête de ces lettres.

Ces différentes sortes de positions des pieds étant quelquefois des distances que l'auteur appelle naturelles, c'est-à-dire, éloignés l'un de l'autre de la distance d'un des pieds ou ensemble, comme lorsqu'ils se touchent, ou écartés, lorsque la distance d'un pied à l'autre est plus grande que celle d'un pied, il marque la première par des lettres *d g* jointes au caractère de présence, sans y rien ajouter, *voyez la fig.* 37; pour la seconde il met un point, enforte que la lettre du pied soit entre le caractère de présence & le point, *voyez la fig.* 38; & pour la troisième, une petite ligne verticale placée entre le caractère du pied & celui de présence. *V. la fig.* 39.

La *fig.* 40, qui est un *o*, indique qu'il faut pirouetter.

Le faut se connoît lorsque la ligne *élevé* placée sur la ligne *marché*, est plus grande que la ligne *plié* placée sur la même ligne *marché*; on connoît aussi à quelle partie du pas les agrémens doivent être faits, par le lieu que les signes de ces agrémens occupent sur la ligne *marché*; si ces lignes sont au commencement de la ligne *marché*, c'est au commencement du pas; s'ils sont au milieu, ce sera au milieu du pas qu'on doit les exécuter; ou s'ils sont à la fin de la ligne, ce ne doit être qu'à la fin du pas qu'on doit les exécuter.

« Voilà tous les différents caractères avec lesquels on peut décrire les mouvements, actions, positions que l'on peut faire dans la danse; il ne

Digitized by Google

reste plus qu'à les assembler ; mais c'est ce qui se fait en tant de manières, que si je puis y réussir, comme je l'espère, j'aurai lieu d'être satisfait de mes réflexions, dit l'auteur ».

Nous allons voir comment l'auteur y réussit.

Ces deux lignes ⎯⎯ indiquent que le pied droit commence & achève son mouvement, & que le pied gauche commence & finit le sien après ; ce qui est marqué par la ligne de dessus qui est pour le pied droit, laquelle précède l'autre selon notre manière d'écrire de gauche à droite ; la ligne de dessous est pour le pied gauche ; elle n'est tracée qu'après que l'autre a fini son mouvement.

Ces deux autres lignes _ ¯ font connoître que le pied gauche commence & finit son mouvement, & que le pied droit commence & achève le sien après.

Ces deux autres lignes _ _ ¯ ¯ indiquent que le pied droit commence son mouvement, & que dans le milieu de celui-ci le pied gauche commence le sien, qu'ils continuent ensemble, que le pied gauche achève après.

Ces deux lignes _ ¯ font connoître que le pied droit & le pied gauche commencent ensemble, & que le pied droit finit son mouvement après celui du pied gauche.

Ces deux autres lignes ¯ _ font connoître que le pied droit commence le premier son mouvement, & que le pied gauche commence après, qu'ils continuent ensemble, & finissent en même temps.

Ces deux autres lignes ¯ _ font connoître que le pied droit & le pied gauche commencent & finissent ensemble.

Ainsi de toutes les combinaisons possibles deux à deux des lignes représentées, fig. 19, 20, 21, 22, 23, 24, dont il seroit trop long de faire l'énumération.

Les *fig.* 37, 38, 39, ont déja fait connoître trois situations ; les trois suivantes en représentent encore d'autres : ainsi par la *fig.* 40, on verra le pied droit devant le corps, & le pied gauche derrière.

Par la *fig.* 41, on verra le pied droit devant & de côté, & par conséquent le pied gauche derrière & de côté.

Par la *fig.* 42, on verra la situation qu'on appelle croisée, le pied droit devant la partie gauche du corps, & le pied gauche devant la partie droite ; & *vice versâ* de toutes les combinaisons dont ces arrangements sont susceptibles.

Ces trois derniers exemples qui montrent les situations ou positions naturelles, peuvent encore être ensemble ou écartés, en y ajoutant le point ou la petite ligne.

Toutes ces situations pourront être un pied en l'air, en donnant à la lettre qui représente ce pied la marque de cette circonstance, qui a été ci-devant expliquée. Nous allons passer aux exemples de l'emploi de la ligne *marché*.

La *fig.* 43, représente la situation ou position qui est le pied gauche à terre devant, & le pied droit en l'air derrière. On connoîtra la position, en ce qu'elle sera toujours la première de chaque danse, & qu'il n'y aura point au-dessus de ligne *marché*, les différentes positions des pieds qui pourroient y être, étant assez démontrées précédemment pour les connoître. Cette position tient dans la danse lieu de clé, dont l'usage en musique est de faire connoître le ton & le mode de chaque air, & le premier son par lequel il commence ; de même celle-ci montre le lieu de la salle où la danse doit commencer, en se la représentant toujours comme renfermée dans les rectangles formés par les lignes verticales & les portées de musique sur lesquelles on écrit la danse.

De cette situation on passera à la seconde (*fig.* 44) où l'on remarquera qu'il faut marcher ce qui est marqué par la ligne qui représente ce mouvement, laquelle est décrite au-dessous de la figure qui représente la salle. Mais comme cette ligne *marché* suppose que l'un des deux pieds doit faire un mouvement, on connoîtra que c'est le pied droit, puisque la lettre *d* est seule dans la salle, & au côté droit du corps. Mais comme cette lettre est décrite la queue retournée à la tête, le pied droit se portera en l'air, & cette situation de pied finira cette première action, & servira de position pour passer à la suivante.

La *fig.* 45 représente qu'il faut marcher le pied droit à terre de côté : après ce mouvement on sortira de terre le pied gauche, qui doit rester en l'air au-dessus de l'endroit où il étoit posé. On ne marque rien pour cette action du pied gauche, parce qu'elle est nécessaire pour achever le pas. Lorsque les mouvements qui se suivent se font par des pieds différents, la fin de cette action est une situation naturelle. Celle des pieds ensemble ou écartés, sera marquée par un caractère particulier.

La figure suivante (46) représente qu'il faut le pied gauche croisé devant sortant de terre, le pied droit joignant au derrière du talon du pied gauche. Cette situation ensemble étant marquée par un point qui est au derrière du corps, ce point se place à côté du corps, si on finit cette action les pieds ensemble de côté.

La *fig.* 47 représente qu'il faut marcher le pied droit à terre de côté, & que le pied gauche sortira de terre & se portera écarté en l'air au côté gauche du corps : cette dernière circonstance est marquée par la lettre g séparée du corps par une ligne verticale, qui signifie, ainsi qu'il a été dit, que le pied est éloigné du corps.

La *fig.* 48, que l'on ne regardera que comme l'explication de la 47, représentera par conséquent la même chose : elle indiquera de plus par les deux lignes qui y sont décrites, que le pied droit marchera le premier, & le pied gauche marchera ensuite ; la ligne de dessous, ainsi qu'il a été dit, étant pour celui-ci, & étant postérieure par rapport à celle de l'autre pied.

Après avoir donné ces exemples pour la ligne

Digitized by Google

marché, sur laquelle on place les signes des agrémens, comme plié, élevé, sauté, cabriolé, &c. il est bon d'examiner ces mêmes marques, pour connoître toutes les places que le corps peut occuper sur la ligne de front.

Par la *fig.* 43, on verra que le corps est posé au milieu, du côté gauche de la salle; c'est la position dans laquelle la *fig.* 43 le représente au même lieu, puisque l'action qui y est marquée n'oblige point le corps à faire aucun changement; le pied en l'air qui derrière la position le porte en l'air de côté à la *fig.* 44, laissant toujours le poids du corps sur le pied gauche: les *fig.* 44, 45, 46, 47, le représentent un peu plus éloigné de ce côté, ce qui se peut encore en autant d'autres places que l'on jugera à propos, selon le nombre de pas qui peuvent être faits en largeur d'une salle; les situations sur la longueur sont marquées par les lignes de portées & les intervalles des mêmes lignes.

En donnant à toutes les places les seize aspects dont il est parlé ci-dessus, & qui sont représentés *fig.* 11; il est certain qu'il n'y a pas un seul endroit d'une salle, où l'on ne puisse marquer telle position des pieds & situation du corps que l'on voudra; ce qui est tout ce que l'on se propose de faire quand on veut écrire une danse sur le papier.

On écrit aussi dans ce nouveau système l'air au-dessus de la danse, & le tout sur du papier de musique ordinaire, enforte qu'au premier coup-d'œil une danse écrite en cette manière paroît un *duo* ou un *trio*, &c. si deux ou plusieurs danseurs dansent ensemble.

Nous avons promis de comparer ensemble ces deux manières, nous tenons parole: nous croyons, quoique l'invention de cet auteur soit ingénieuse, que l'on doit cependant s'en tenir à celle du sieur Feuillet, où la figure des chemins est représentée, sur-tout depuis que nous y avons fait le changement communiqué par M. Dupré, au moyen duquel on connoît la valeur des pas par la couleur de leur tête, ainsi qu'il a été expliqué dans la première partie de cet article, l'inconvénient de ne point marquer les chemins est bien plus important que celui qui résulte de ne point écrire la musique sur les lignes & dans les intervalles, comme quelques auteurs l'avoient proposé. *Voyez* l'article MUSIQUE, où les choses sont discutées. (D)

Après l'exposition de cet art, nous allons placer ce que M. Noverre, grand juge en cette partie, pense de ses avantages.

La *chorégraphie*, dit-il, est l'art d'écrire la danse à l'aide de différens signes, comme on écrit la musique à l'aide de figures ou de caractères désignés par la dénomination des notes, avec cette différence qu'un bon musicien lira deux cents mesures dans un instant, & qu'un excellent chorégraphe ne déchiffrera pas deux cents mesures de danse en deux heures. Ces signes représentatifs se conçoivent aisément; on les apprend vîte, on les oublie de même. Ce genre d'écriture particulier à notre art, & que les anciens ont peut-être ignoré, pouvoit être nécessaire dans les premiers momens où la danse a été asservie à des principes. Les maîtres s'envoyoient réciproquement de petites contredanses & des morceaux brillans & difficiles, tels que le *menuet d'Anjou*, *la Bretagne*, *la mariée*, *le passe-pied*, sans compter encore *les folies d'Espagne*, *la pavonne*, *la courante*; *la bourrée d'Achille & l'allemande*. Les chemins ou la figure de ces danses étoient tracés; les pas étoient ensuite indiqués sur ces chemins par des traits & des signes démonstratifs & de convention; la cadence ou la mesure étoit marquée par de petites barres posées transversalement, qui divisoient les pas & fixoient les temps; l'air sur lequel ces pas étoient composés se notoit au-dessus de la page, de sorte que huit mesures de *chorégraphie* équivaloient à huit mesures de musique. Moyennant cet arrangement, on parvenoit à épeler la danse, pourvu que l'on eût la précaution de ne jamais changer la position du livre, & de le tenir toujours dans le même sens. Voilà ce qu'étoit jadis la *chorégraphie*. La danse étoit simple & peu compofée, la manière de l'écrire étoit par conséquent facile, & on apprenoit à la lire fort aisément. Mais aujourd'hui les pas sont compliqués, ils sont doublés & triplés; leur mélange est immense: il est donc très-difficile de les déchiffrer. Cet art au reste est très-imparfait; il n'indique exactement que l'action des pieds; & s'il nous désigne les mouvements des bras, il n'ordonne ni les positions ni les contours qu'ils doivent avoir; il ne nous montre encore ni les attitudes du corps, ni ses *effacements*, ni les *oppositions* de la tête, ni les situations différentes, nobles & aisées, nécessaires dans cette partie; & je le regarde comme un art inutile, puisqu'il ne peut rien pour la perfection du notre.

Je demanderois à ceux qui se font gloire d'être inviolablement attachés à la *chorégraphie*, & que peut-être je scandalise, à quoi cette science leur a servi? quel lustre elle a donné à leurs talens? quel vernis elle a répandu sur leur réputation? Ils me répondront, s'ils sont sincères, que cet art n'a pu les élever au-dessus de ce qu'ils étoient, mais qu'ils ont en revanche tout ce qui a été fait de beau en matière de danse depuis cinquante ans. « Con-» servez, leur dirai-je, ce recueil précieux; votre » cabinet renferme tout ce que les *Dupré*, les » *Camargo*, les *Lany* & peut-être même les *Blondi* » ont imaginé d'enchaînemens & de temps subtils, » hardis ou ingénieux; & cette collection est sans » doute très-belle; mais je vois avec regret que » toutes ces richesses réunies n'ont pu vous sau-» ver de l'indigence dans laquelle vous êtes des » biens que vous auriez tirés de votre propre » fonds. Entassez tant qu'il vous plaira, ces foibles » monumens de la gloire de nos danseurs célè-» bres, je n'y vois & l'on n'y verra que le pre-» mier trait ou la première pensée de leurs talens; » je n'y distinguerai que des beautés éparses, sans

Digitized by Google

» *enſemble* ; ſans *coloris* ; les grands traits ſeront » effacés ; les proportions, les contours agréables » ne frapperont point mes yeux ; j'appercevrai » ſeulement des veſtiges & des traces d'une action » dans les pieds, que n'accompagneront ni les » attitudes du corps, ni les poſitions des bras, ni » l'expreſſion des têtes ; en un mot, vous ne m'of- » frirez qu'une toile ſur laquelle vous aurez con- » ſervé quelques traits épars de différens maîtres ».

J'ai appris la *chorégraphie*, & je l'ai oubliée ; ſi je la croyois utile à mes progrès, je l'apprendrois de nouveau. Les meilleurs danſeurs & les maîtres de ballets les plus célébrés la dédaignent, parce qu'elle n'eſt pour eux d'aucun ſecours réel. Elle pourroit cependant acquérir un degré d'utilité, & je me propoſe d'en entretenir le public, après lui avoir fait part d'un projet né de quelques réflexions ſur l'académie de danſe, dont l'établiſſement n'a eu vraiſemblablement d'autre objet que celui de parer à la décadence de notre art & d'en hâter les progrès.

La danſe & les ballets prendroient ſans doute une nouvelle vie, ſi des uſages établis par un eſprit de crainte & de jalouſie, ne fermoient en quelque ſorte le chemin de la gloire à tous ceux qui pourroient ſe montrer avec quelque avantage ſur le théâtre de la capitale, & convaincre par la nouveauté de leur genre, que le génie eſt de tous les pays, & qu'il croît & s'élève en province avec autant de facilité que par-tout ailleurs.

Je ne veux point déprimer les danſeurs que la faveur, ou ſi vous le voulez, une étoile favorable a conduits à une place à laquelle de vrais talens les appeloient : l'amour de mon art, & non l'amour de moi-même, eſt le ſeul qui m'anime ; & je me perſuade que ſans bleſſer quelqu'un, il m'eſt permis de ſouhaiter à la danſe les prérogatives dont jouit la comédie. Or les comédiens de province n'ont-ils pas la liberté de débuter à Paris & d'y jouer trois rôles différens & à leur choix ? Oui, ſans doute, me dira-t-on ; mais ils ne ſont pas toujours reçus. Eh ! qu'importe à celui qui réuſſit & qui plaît généralement, d'être reçu ou de ne le pas être ? Tout auteur qui triomphe par ſes talents de la cabale comique, & qui s'attire ſans baſſeſſe les ſuffrages unanimes d'un public éclairé, doit être plus que dédommagé de la privation d'une place qu'il doit moins regretter lorſqu'il ſait qu'il la mérite légitimement.

La peinture n'auroit certainement pas produit tant d'hommes illuſtres dans tous les genres qu'elle embraſſe, ſans cette émulation qui règne dans ſon académie. C'eſt-là que le vrai mérite peut ſe montrer ſans crainte ; il place chacun dans le rang qui lui convient : & la faveur fut toujours plus foible à la galerie du louvre, qu'un beau pinceau qui la force au ſilence.

Si les ballets ſont des tableaux vivans, s'ils doivent réunir tous les charmes de la peinture, pourquoi n'eſt-il pas permis à nos maîtres d'expoſer ſur le théâtre de l'opéra trois morceaux de ce genre ; l'un tiré de l'hiſtoire, l'autre de la fable, & le dernier de leur propre imagination ? Si ces maîtres réuſſiſſoient, on les recevroit membres de l'académie, ou on les agrégeroit à cette ſociété. De cette marque de diſtinction & de cet arrangement, naîtroit, à coup ſûr, l'émulation (aliment précieux des arts) ; & la danſe encouragée par cette récompenſe, quelque chimérique qu'elle puiſſe être, ſe placeroit d'un vol rapide à côté des autres. Cette académie devenant d'ailleurs plus nombreuſe, ſe diſtingueroit peut-être davantage ; les efforts des provinciaux exciteroient les ſiens ; les danſeurs qui y ſeroient agrégés, ſerviroient d'aiguillon à ſes principaux membres ; la vie tranquille de la province faciliteroit à ceux qui y ſont répandus, les moyens de penſer, de réfléchir & d'écrire ſur leur art ; ils adreſſeroient à la ſociété des mémoires ſouvent inſtructifs ; l'académie, à ſon tour, ſeroit forcée d'y répondre ; & ce commerce littéraire, en répandant ſur nous un jour nouveau, nous tireroit peu-à-peu de notre langueur & de notre obſcurité. Les jeunes gens qui ſe livrent à la danſe machinalement & ſans principes, s'inſtruiroient encore infailliblement ; ils apprendroient à connoître les difficultés, ils s'efforceroient de les ſurmonter, & la vue des routes ſûres les empêcheroit de ſe perdre & de s'égarer.

On a prétendu que notre académie eſt le ſéjour du ſilence, & le tombeau des talents de ceux qui la compoſent. On s'eſt plaint de n'en voir ſortir aucun écrit ni bon, ni mauvais, ni médiocre, ni ſatisfaiſant, ni ennuyeux ; on lui reproche de s'être entiérement écartée de ſa première inſtitution, de ne s'aſſembler que rarement ou par haſard, de ne s'occuper en aucune manière des progrès de l'art qui en eſt l'objet, ni du ſoin d'inſtruire les danſeurs & de former des élèves. Le moyen que je propoſe feroit inévitablement taire la calomnie ou la méditance, & rendroit à cette ſociété la conſidération & le nom que pluſieurs perſonnes lui refuſent peut-être injuſtement. J'ajouterai que ſes ſuccès, ſi elle ſe déterminoit à prendre des diſciples, ſeroient infiniment plus aſſurés ; elle ôteroit du moins à une multitude de maîtres avides d'une réputation qu'ils n'ont pas méritée, la reſſource de s'attribuer les progrès des élèves, & la liberté d'en rejetter les défauts ſur ceux dont ils ont reçu les premières leçons. *Ce danſeur*, diſent-ils, *a reçu primitivement de mauvais principes ; s'il a des défauts, ce n'eſt pas ma faute ; j'ai tenté l'impoſſible. Les parties dans leſquelles il ſe diſtingue m'appartiennent*, elles ſont mon ouvrage. C'eſt ainſi qu'on ſe ménage adroitement, en ſe refuſant aux peines de l'état, une réponſe courte en cas de critique, & une ſorte de crédit & de confiance en cas d'applaudiſſement. Vous conviendrez cependant que la perfection de l'ouvrage dépend en partie de la beauté de *l'ébauche* ; mais un écolier que l'on préſente au public eſt comme un tableau qu'un peintre expoſe au *fallon* ;

tout

tout le monde le voit ; tout le monde l'admire & l'applaudit, ou tout le monde le blame & le censure. Figurez-vous donc l'avantage que l'on a d'être constamment à l'affût des sujets agréables formés dans la province, dès qu'on peut le faire honneur des talents qu'on ne leur a pas donnés. Il ne s'agit que de débiter d'abord que l'élève a été indignement enseigné, que le maître l'a totalement perdu, que l'on a eu une peine inconcevable à détruire cette mauvaise *danse de campagne*, & à remédier à des défauts étonnans. Il faut ensuite ajouter que l'élève a du zèle, qu'il répond aux soins qu'on se donne, qu'il travaille nuit & jour, & le faire débuter un mois après. *Allons voir* (dit-on), *danser ce jeune homme ; c'est l'écolier d'un tel ; il étoit detestable il y a un mois. Oui, répond celui-ci, il étoit insoutenable & du dernier mauvais.* L'élève se présente, on l'applaudit avant qu'il danse. Cependant il se déploie avec grace, il se dessine avec élégance ; ses attitudes sont belles, ses pas bien *écrits* ; il est brillant en l'air, il est vif & précis terre-à-terre. Quelle surprise ! on crie miracle. *Le maître est étonnant ! avoir formé un danseur en vingt leçons ! cela ne s'est jamais fait. En honneur, les talents de notre siècle sont surprenans.*

Le maître reçoit ces louanges avec une modestie qui séduit, tandis que l'écolier, ébloui du succès & étourdi des applaudissemens, se voue à l'ingratitude la plus noire ; il oublie jusqu'au nom de celui à qui il doit tout ; tout sentiment de reconnoissance est pour jamais effacé de son ame ; il avoue, il proteste effrontément qu'il ne savoit rien, comme s'il étoit en état de se juger lui-même ; & il entend le charlatanisme par lequel il imagine que les éloges lui ont été prodigués.

Ce n'est pas tout : ce même élève fait un nouveau plaisir toutes les fois qu'il paroit ; bientôt il donne de la jalousie & de l'ombrage à son maître ; celui-ci lui refuse alors des leçons, parce que son genre est le même, & qu'il craint que son écolier ne le surpasse & ne le fasse oublier. Quelle petitesse ! peut-on se persuader qu'il n'y ait point de gloire à un habile homme d'en faire un plus habile que lui ? Est-ce avilir son mérite & flétrir sa réputation, que de faire revivre ses talents dans ceux d'un écolier ? Eh ! le public pourroit il sçavoir mauvais gré à *l'élitore*, s'il eût formé un homme qui l'égalât ? *en* feroit-il moins *l'élitore ?* Non sans doute ; de pareilles craintes ne troublent point le vrai mérite & n'alarment que les demi-talents.

Mais revenons à l'académie de danse : que de mémoires excellens, que d'observations neuves, & combien de traités instructifs sortiroient de la société, si l'émulation des membres étoit aiguillonnée & réveillée par les travaux qui leur seroient offerts !

Il eût été à souhaiter que les académiciens & le corps même de l'académie eussent fourni à l'encyclopédie touts les articles qui concernent l'art de la danse. Cet objet eût été mieux rempli par des artistes éclairés que par M. de *Cahusac*. La partie historique appartenoit à ce dernier ; mais la partie méchanique devroit, ce me semble, appartenir de droit aux danseurs. Ils auroient éclairé le public & leurs confrères ; & en illustrant l'art, ils se seroient illustrés eux-mêmes. Les productions ingénieuses que la danse enfante si souvent à Paris, & dont ils auroient pu donner au moins quelques exemples, auroient été consacrées dans des planches differentes de ces tables chorégraphiques, qui, comme je l'ai dit, n'apprennent rien, ou n'apprennent que très-peu de chose. Je suppose en effet que l'académie eût associé à ses travaux deux grands hommes, *Boucher* & M. *Cochin* ; qu'un académicien *chorégraphe* eût été chargé du soin de tracer les chemins & de dessiner les pas ; que celui qui étoit en état d'écrire avec plus de netteté, eût expliqué tout ce que le plan géométral n'auroit pu présenter distinctement ; qu'il eût rendu compte des effets que chaque tableau mouvant auroit produits, & de celui qui résulteroit de telle ou telle situation ; qu'enfin il eût analysé les pas, leurs enchaînemens successifs ; qu'il eût parlé des positions du corps, des attitudes, & qu'il n'eût rien omis de ce qui peut expliquer & faire entendre le jeu muet, l'expression pantomime & les sentimens variés de l'ame par les caractères variés de la physionomie ; alors *Boucher*, d'une main habile, eût dessiné touts les *groupes* & toutes les situations vraiment intéressantes ; & M. *Cochin*, d'un burin hardi, auroit multiplié les esquisses de *Boucher*. Avec le secours de ces deux hommes célèbres, nos académiciens auroient fait passer à la postérité le mérite des maitres de ballets & des danseurs habiles dont le nom est à peine conservé parmi nous, & qui ne nous laissent, après qu'ils ont abandonné le théâtre, qu'un souvenir confus des talents qui nous forçoient à les admirer. La *chorégraphie* deviendroit alors intéressante. Plan géométral, plan d'élévation, description fidelle de ces plans, tout se présenteroit à l'œil, tout instruiroit des attitudes du corps, de l'expression des têtes, des contours des bras, de la position des jambes, de l'élégance du vêtement, de la vérité du *costume* ; en un mot, un tel ouvrage foutenu du crayon & du burin de ces deux illustres artistes, seroit une source où l'on pourroit puiser, & je le regarderois comme les archives de tout ce que notre art peut offrir de lumineux, d'intéressant & de beau.

Quel projet, me direz-vous ! quelle dépense immense ! quel livre volumineux ! Il me sera facile de vous répondre. 1°. Je ne propose pas deux mercénaires, mais deux artistes qui traiteront l'académie avec ce désintéressement qui est la marque & la preuve des vrais talents. 2°. Je ne leur destine que des choses absolument dignes d'eux & de leurs soins, c'est-à-dire, des choses excellentes, pleines de feu & de génie, de ces morceaux rares exactement neufs & qui inspirent par eux-mêmes. Ainsi voilà des dépenses épargnées & sûrement des plan-

Digitized by Google

ches en très-petit nombre. Plus sensible que qui que ce soit à la gloire d'une académie alors véritablement unie, que ne puis-je voir déja ce projet mis à exécution ! & quel moyen plus sûr pour elle & pour les danseurs qu'elle croiroit devoir célébrer, de voler à l'immortalité, que celui d'emprunter les ailes de deux artistes faits pour graver à jamais au temple de mémoire & leurs noms, & celui des personnages qu'ils voudront illustrer ? Une telle entreprise sembloit leur être réservée ; & j'ose croire que nos académiciens trouveroient en eux toutes les ressources qu'ils pourroient desirer, lorsqu'ils leur représenteroient des modèles dont la capitale, qui est le centre & le point de réunion de tous les talents, fourmille sans doute, & que je n'ai ni la hardiesse ni la témérité de leur indiquer.

Voilà ce qui me paroîtroit devoir être substitué à la *chorégraphie* de nos jours, à cet art aujourd'hui si compliqué, que les yeux & l'esprit s'y perdent ; car ce qui n'étoit que le rudiment de la danse, en est devenu insensiblement le grimoire. La perfection même que l'on a voulu donner aux signes qui désignent les pas & les mouvements, n'a servi qu'à les embrouiller & les rendre indéchiffrables. Plus la danse s'embellira, plus les caractères se multiplieront, & plus cette science sera inintelligible. Jugez-en, je vous prie, par l'article *chorégraphie* inséré dans l'encyclopédie ; vous regarderez sûrement cet art comme l'algèbre des danseurs, & je crains fort que les planches ne répandent pas un jour plus clair sur les endroits obscurs de cette dissertation.

Je conviens, me répliquera t on peut être, que le fameux Blondy lui-même interdisoit cette étude à ses élèves ; mais il faut avouer que la *chorégraphie* est nécessaire aux maîtres ; c'est une erreur que de penser qu'un bon maître de ballets puisse tracer & composer son ouvrage au coin de son feu. Je répondrai que ceux qui travailleront ainsi ne parviendront jamais qu'à des combinaisons misérables. Ce n'est pas la plume à la main que l'on fait marcher les figurans. Le théâtre est le parnasse des compositeurs ingénieux ; c'est-là que, sans chercher, ils rencontrent une multitude de choses neuves ; tout s'y lie, tout y est plein d'ame, tout y est dessiné avec des traits de feu. Un tableau ou une situation le conduit naturellement à une autre ; les figures s'enchaînent avec autant d'aisance que de grace ; l'effet général se fait sentir sur-le-champ ; car telle figure élégante sur le papier, cesse de l'être à l'exécution ; telle autre qui le sera pour le spectateur qui la verra en *vue d'oiseau*, ne le sera point pour les premières loges & le parterre. C'est donc pour les places les moins élevées que l'on doit principalement travailler, puisque telle forme, tel *groupe* & tel tableau, dont l'effet est sensible pour le parterre, ne peut manquer de l'être dans quelque endroit de la salle que l'on se place. Vous observez dans les ballets *des marches*, *des contre-marches*, *des repos*, *des retraites*, *des évolutions*, *des groupes ou des pelotons*. Or, si le maître n'a pas le talent de faire voir la grande machine dans des sens justes, s'il ne démêle au premier coup-d'œil les inconvénients qui peuvent résulter de telle opération, s'il n'a l'art de profiter du terrein, s'il ne proportionne pas les manœuvres à l'étendue plus ou moins vaste & plus ou moins limitée du théâtre, si ses dispositions sont mal conçues, si les mouvements qu'il veut imprimer sont faux ou impossibles, si les marches sont ou trop vives, ou trop lentes, ou mal dirigées, si la mesure & *l'ensemble* ne régnent pas ? que fais-je ? si l'instant est mal choisi, on n'apperçoit que confusion, qu'embarras, que tumulte ; tout se choque, tout se heurte, il n'y a & il ne peut y avoir ni netteté, ni accord, ni exactitude, ni précision ; & les huées & les sifflets sont la juste récompense d'un travail aussi monstrueux & aussi mal entendu. La conduite & la marche d'un grand ballet bien dessiné exige des connoissances, de l'esprit, du goût, de la finesse, un tact sûr, une prévoyance sage, un coup-d'œil infaillible ; & toutes ces qualités ne s'acquièrent pas en déchiffrant & en écrivant la danse *chorégraphiquement* ; le moment seul détermine la composition ; l'habileté consiste à le saisir & à en profiter heureusement.

Il est cependant de prétendus maîtres qui composent leurs ballets après avoir muilié ceux des autres, à l'aide du cahier & de certains signes qu'ils adoptent, & qui forment pour eux une *chorégraphie* particulière ; (car la façon de dessiner les chemins est toujours la même & ne varie que par les couleurs) ; mais rien de plus insipide & de plus languissant qu'un ouvrage médité sur le papier ; il se ressent toujours de la contention & de la peine. Il feroit plaisant de voir un maître de ballets de l'opéra, un in-folio à la main, se casser la tête pour remettre les ballets des *indes galantes* ou de quelque autre opéra chargé de danses. Que de chemins différens ne faudroit-il pas écrire pour un ballet nombreux ! ajoutez ensuite sur vingt-quatre chemins, tantôt réguliers, tantôt irréguliers, tous les pas compliqués à faire ; & vous aurez, si vous le voulez, un écrit très-savant, mais chargé d'une si grande abondance & d'un mélange si informe de lignes, de traits, de signes & de caractères, que vos yeux en seront offusqués, & que toutes les lumières que vous espérez d'en tirer seront, pour ainsi dire, absorbées par le noir dont sera tissu ce répertoire. Ne croyez pas au surplus qu'un maître de ballets, après avoir composé ceux d'un opéra à la satisfaction du public, soit obligé nécessairement d'en conserver l'idée précise, pour les remettre cinq ou six ans après. S'il dédaigne un pareil secours, il ne les composera de nouveau qu'avec plus de goût ; il réparera même les fautes qui pouvoient y régner, (car le souvenir de nos fautes est celui qui s'efface le moins) ; & s'il prend le crayon, ce ne sera que pour jetter sur le papier le dessin géométral des formes principales & des figures les

Digitized by Google

plus saillantes ; il négligera sûrement de tracer toutes les routes diverses qui conduisoient à ces formes & qui enchainoient ces figures ; & il ne perdra pas son temps à écrire les pas ni les attitudes diverses qui embellissoient ces tableaux. Oui, la *chorégraphie* amortit l'imagination ; elle affoiblit, elle éteint le goût du compositeur qui en fait usage ; il est lourd & froid, il est incapable d'invention ; de créateur qu'il étoit ou qu'il auroit été, il devient ou il n'est plus qu'un plagiaire ; il ne produit rien de neuf, & tout son mérite se borne à défigurer les productions des autres. Tel est l'effet de l'engourdissement & de l'espèce de léthargie dans lesquelles cette méthode jette l'esprit, que j'ai vu plusieurs maîtres de ballets obligés de quitter la répétition, parce qu'ils avoient égaré leur cahier, & qu'ils ne pouvoient faire mouvoir leurs figurans sans avoir sous les yeux le mémorial de ce que les autres avoient composé. Je le répète & je le soutiens, rien de plus pernicieux qu'une méthode qui rétrécit nos idées, ou qui ne nous en permet aucunes, à moins qu'on ne sache se garantir du danger que l'on court en s'y livrant. Du feu, du goût, de l'imagination, des connoissances, voilà ce qui est préférable à la *chorégraphie* ; voilà ce qui suggère une multitude de pas, de figures, de tableaux & d'attitudes nouvelles ; voilà les sources inépuisables de cette variété immense qui distingue le véritable artiste du *chorégraphe*.

CONTREDANSE. Danse qui s'exécute à quatre, à six & à huit personnes. L'invention en est moderne : elle est composée de pas différens, selon la nature des airs sur lesquels on danse. Au bal de l'opéra on danse dans les deux bouts de la salle des *contredanses* différentes. On n'exécute guère dans les bals ni dans les assemblées la bretagne, l'allemande, la mariée, &c., qui étoient autrefois à la mode. La *contredanse* est plus gaie ; elle occupe plus de monde, & l'exécution en est aisée ; il n'est pas étonnant qu'elle ait prévalu sur toutes les autres. On fait des *contredanses* fur touts les airs nouveaux qui ont de la gaieté. Celle des fêtes de Polimnie, ballet de M. Rameau, représentées en 1745, fut si goûtée, qu'on n'a guère fait depuis de ballet sans *contredanse* ; c'est par-là qu'on termine pour l'ordinaire le dernier divertissement, afin de renvoyer le spectateur sur un morceau de gaieté.

Les airs des *contredanses* sont le plus souvent à deux temps ; ils doivent être bien cadencés, brillans & gais, & avoir cependant beaucoup de simplicité ; car comme on les reprend très-souvent, ils deviendroient insupportables s'ils étoient chargés. En tout genre les choses les plus simples sont celles dont on se lasse le moins. (S).

On peut varier à l'infini les *contredanses* : 1°. parce qu'elles admettent presque toute espèce de pas ; 2°. parce que l'on y peut former une quantité étonnante d'évolutions agréables. Les *contredanses* commencent 1°. par la révérence ; 2°. ensuite on fait le grand cercle ; 3°. les hommes présentent la main ; 4°. les deux mains ; 5°. les femmes circulent en croix ; 6°. les quatre hommes circulent en croix ; 7°. on fait la promenade en cercle, chaque homme conduisant la femme avec laquelle il danse ; 8°. on fait la chaine, &c. Voila en gros les figures que l'on peut faire toutes les fois que l'on reprend la première partie de l'air. A l'egard de la seconde partie, elle est composée pour chaque espèce de *contredanse*, d'une, de deux ou de trois des figures dont on vient de donner un détail, & de deux ou trois fortes de pas, c'est-à dire, des pas de rigaudon, des pas balancés, &c. Il seroit à souhaiter que l'on imprimât à ce sujet un recueil ; 2°. une instruction pour combiner & varier les formes ; 3°. que l'on inventât des notes simples pour caractériser l'évolution dans l'impression sous la mesure de chaque air. Les caractères ordinaires de la chorégraphie sont trop compliqués ; l'on ne peut les représenter que par la gravure, & non pas par la simple impression. On pourroit cependant désigner le cercle par un O, le demi-cercle par un (), la croix par +, la double croix = | = | =, la chaine o-oo-oo-o, &c. Comme les *contredanses* fatiguent par les évolutions & par la variété des pas, l'on a introduit depuis peu en France une danse que l'on appelle l'allemande. Cette danse n'admet qu'une seule espèce de pas de bourrée, formé par un plié & deux pas marchés ; l'on a varié cette danse par les entrelassemens des mains & par la différente position de la tête & des yeux. Mais cette danse, peu décente, n'aura pas cours pendant longtemps, les *contredanses*, au contraire, plairont toujours aux peuples qui sont naturellement gais. (V. A. L.).

CONTRE-TEMPS. Saut joint à des pas de danse.

On place le *contre-temps* en trois occasions : la première, avant le pas, la seconde, après le pas, & la troisième en faisant le pas. Soit le menuet pour exemple.

La première manière s'exécute après avoir fini le pas de menuet ; on porte entièrement le corps sur le pied gauche, auprès duquel on approche le droit à la première position, ensuite on plie dessus la gauche, & l'on se relève en sautant. C'est ce qu'on appelle *sauter à cloche-pied & sauter avant le pas*.

La seconde se fait ayant le corps sur le pied gauche ; on replie une seconde fois dessus, puis étant plié, on glisse le pied droit devant soi à la quatrième position, & l'on se relève dessus en sautant. C'est *sauter après le pas*.

La troisième, c'est plier dessus le pied droit sur lequel le corps est posé, en approchant le gauche tout auprès ; puis en s'élevant on le passe devant doucement, & on le laisse tomber dessus en sautant. C'est *sauter en faisant le pas*.

CONTRE TEMPS de gavote, ou *contre-temps* en avant, *terme de danseur*, pour exprimer des pas

Digitized by Google

fortes qui animent la danſe par les différentes manières de les faire.

Si on les fait du pied droit, il faut avoir le corps poſé ſur le gauche à la quatrième poſition, le pied droit derrière le talon levé, plier enſuite ſur le gauche, & ſe relever en ſautant deſſus. Alors la jambe droite qui étoit prête à partir, paſſe du même temps par-devant, & ſe porte à la quatrième poſition ſur la pointe du pied, & les deux jambes ſont fort étendues; on fait enſuite un autre pas du pied gauche en avant & à la quatrième poſition, ce qui fait le *contre-temps* complet.

Il ſe fait de la même manière en arrière; par exemple, le pied gauche étant derrière à la quatrième poſition, le corps poſé deſſus, il faut plier ſur le même pied, & du même temps lever la jambe droite, la tenir fort étendue, & ſe porter derrière à la quatrième poſition. On fait enſuite un autre pas en arrière du pied gauche & ſur la pointe des pieds; mais à ce dernier pas il faut poſer le talon, ce qui met le corps en ſon repos. Ce pas ſe fait dans l'étendue d'une meſure à deux temps légers, ou d'une à trois temps; il occupe le même temps d'un pas de bourrée ordinaire.

CONTRETEMPS DE CÔTÉ. Il ſe fait différemment du *contre-temps en avant*, ſur-tout lorſqu'il eſt croiſé. La différence qu'il y a, c'eſt qu'il faut plier ſur un pied pour le *contre-temps en avant*, & ſur les deux pieds dans celui-ci. Si l'on doit faire un *contre-temps en avant* du côté gauche, ce doit être du pied droit, ayant les deux pieds à la ſeconde poſition & le corps droit dans ſon à-plomb; ſe plier, puis ſe relever en ſautant. Comme le mouvement que l'on prend pour ſauter eſt plus forcé que celui que l'on prend pour s'élever au demi-coupé, cela eſt cauſe que la jambe droite, lorſqu'on s'élève, rejette le corps ſur le pied gauche, & reſte en l'air fort étendue à côté, & tout de ſuite on fait un pas de cette même jambe, en la croiſant juſqu'à la cinquième poſition, en poſant le corps deſſus; puis on fait de ſuite un autre pas du pied gauche, en le portant à côté à la ſeconde poſition.

COUPÉ; pas compoſé de deux autres, ſçavoir, d'un demi-*coupé* & d'un pas gliſſé; ce dernier doit être plié à propos, élevé en cadence, ſoutenu gracieuſement. Si l'on commence le *coupé* du pied droit, il faut, ayant le pied gauche devant & le corps poſé deſſus, approcher le pied droit auprès à la première poſition, puis plier les deux genoux également, & étant plié on paſſe le pied droit devant juſqu'à la quatrième poſition; on s'élève deſſus la pointe en étendant les genoux, & du même temps le talon droit ſe poſe & le genou ſe plie; mais la jambe gauche ſe gliſſe devant juſqu'à la quatrième poſition, & le corps ſe poſant deſſus termine l'étendue du pas.

Il y a encore une autre façon de faire le *coupé*: le demi-*coupé* fait, étant élevé ſur la pointe, on gliſſe le pied dans le même temps qu'il s'élève, juſqu'à la quatrième poſition; en le paſſant, la pointe doit être baſſe & la jambe bien étendue; & à meſure que la jambe gauche paſſe devant, le genou droit ſe plie, & renvoie par ce mouvement le corps ſur le pied gauche.

Ces deux manières ſont bonnes, mais la première eſt plus aiſée, parce que le corps eſt plus aſſuré par le talon droit qui eſt appuyé.

Il ſe fait auſſi en arrière & de côté aux poſitions près, qui ſont différentes ſelon le chemin que l'on doit tenir.

COUPÉS (demi), ce ſont des pas de danſe que l'on n'exécute bien qu'avec la connoiſſance des mouvements du cou-de-pied, du genou & des hanches.

Ces pas ont quatre attitudes, ſoit qu'on les faſſe du pied droit, ſoit qu'on les exécute de gauche

1°. En ſuppoſant qu'on veuille les faire du pied droit, on mettra le gauche devant à la quatrième poſition, & le corps ſera poſé deſſus en avant, le pied droit à partir, & ſa pointe poſée ſeulement à terre.

2°. On apportera le pied droit contre le gauche à la première poſition, & l'on pliera également les deux genoux, ayant toujours le corps poſé ſur le pied gauche, la ceinture non pliée, & la tête fort en arrière.

3°. En demeurant plié, on paſſera le pied droit devant ſoi ſans ſe relever à la quatrième poſition, & l'on apportera le corps deſſus en s'élevant ſur la pointe du pied droit.

4°. En même temps on apportera le corps ſur le pied droit en s'élevant ſur la pointe du pied; on aura ſoin en s'élevant d'étendre le genou, & d'approcher incontinent la jambe gauche, en prenant garde que les deux jambes ſoient bien étendues lorſqu'on ſera élevé ſur la pointe du pied. Enfin on laiſſera poſer le talon à terre pour terminer le pas, & pour avoir la facilité d'en faire autant de l'autre pied en obſervant les mêmes règles. Ces pas ſont abſolument néceſſaires. On ſuivra les mêmes règles pour les faire en arrière & de côté; mais on ne paſſera le pied qu'après que l'on aura plié; autrement on prendroit ſon mouvement à faux, & l'on ne ſe relèveroit pas avec la même facilité.

COUPÉS DU MOUVEMENT. Ce pas eſt un des plus gracieux & des plus gais que l'on ait inventés, par rapport à la variété de ſes mouvements qui ſont modérés. Voici la manière de le faire.

Lorſque vous prenez votre demi-*coupé* en avant, par exemple, vous le pliez très-doucement, & vous vous élevez de même ſur le pied qui a paſſé devant les jambes bien étendues, parce que le corps ſe portant ſur le pied de devant, attire la jambe de devant qui s'étend également; dans le même moment le talon du pied de devant ſe poſe, le genou ſe plie, la jambe qui eſt en l'air s'ouvre un peu à côté; & le genou qui eſt plié, en s'étendant rejette cette jambe en devant en vous laiſſant tom-

Digitized by Google

ber deſſus, & en ne ſautant qu'à demi ; c'eſt ce qu'on appelle *demi-jetté*.

Ce *coupé* n'eſt compoſé que de deux pas, & ces deux pas renferment deux mouvements differens : le premier eſt plier ſur un pied, paſſer l'autre en s'élevant deſſus, & le ſecond plier ſur ce pied, & s'élever avec plus de vivacité pour retomber ſur l'autre en ſautant à demi ; c'eſt ce qui rend ce pas gai.

Quant à ceux qui ſe font de côté, ce ſont les mêmes règles, à l'exception que l'on porte le pied à la cinquième poſition pour le demi-coupé, & à la ſeconde pour le demi-jetté. D'autres ſe prennent de la première, & l'on porte le pied à côté à la ſeconde poſition en s'élevant deſſus, & du même temps on poſe le talon à terre pour plier, & pour lors on fait le demi-jetté en croiſant à la cinquième poſition.

COURANTE. Ancienne eſpèce de danſe dont l'air eſt lent, & ſe note ordinairement en triple de blanches avec deux repriſes.

La *courante* eſt compoſée d'un temps, d'un pas, d'un balancement & d'un coupé. On la danſe à deux.

C'eſt par cette danſe qu'on commençoit les bals anciennement. Elle eſt purement françoiſe. Les menuets ont pris la place de cette danſe, qu'on n'exécute preſque plus.

Il y a le pas de *courante* qu'on fait entrer dans la compoſition de pluſieurs danſes.

Dans les premiers temps qu'on trouva la *courante*, on en ſautoit le pas ; dans la ſuite on ne la danſa que terre-à terre.

Pas de courante. Ses mouvements, quoique la *courante* ne ſoit plus en uſage, ſont ſi eſſentiels, qu'ils donnent une grande facilité pour bien exécuter les autres danſes,

On nomme ce pas *temps*, parce qu'il eſt renfermé dans un ſeul pas & un ſeul mouvement, & qu'il tient la même valeur que l'on emploie à faire un autre pas compoſé de pluſieurs mouvements. Voici comment ce pas s'exécute.

On place le pied gauche devant, & le corps eſt poſé deſſus. Le pied droit eſt derrière à la quatrième poſition, le talon levé prêt à partir. Delà on plie en ouvrant le pied droit à côté ; & lorſque l'on eſt élevé & les genoux étendus, on gliſſe le pied droit devant juſqu'à la quatrième poſition, & le corps ſe porte deſſus entièrement. Mais à meſure que le pied droit ſe gliſſe devant, le genou gauche ſe détend & le talon ſe lève, ce qui renvoie avec facilité le corps ſur le pied droit, & du même temps l'on s'élève ſur la pointe. On baiſſe enſuite le talon en appuyant tout le pied à terre, ce qui termine le pas, le corps étant dans ſon repos par le pied qui poſe entièrement.

On en peut faire un autre du pied gauche, en obſervant les mêmes précautions.

Suite de pas & de ſauts faits en cadence.

Tous les arts en général ont pour objet l'imitation de la nature. La muſique rend ſes traits par l'arrangement ſucceſſif des ſons ; la peinture, par le mélange adroit des couleurs ; la poéſie, par le feu varié du diſcours ; la danſe, par une ſuite cadencée de geſtes. C'eſt-là l'inſtitution primitive. La muſique qui n'exprimeroit pas ; la peinture, qui ne feroit qu'un vain aſſemblage de couleurs ; la poéſie, qui n'offriroit qu'un arrangement méchanique de mots ; la danſe, de laquelle il ne réſulteroit aucune image, ne pourroient être regardées que comme des productions bizarres, ſans art, ſans vie & de mauvais goût.

Ces principes ſont inconteſtables pour toute ſorte de muſique, pour quelque peinture que ce puiſſe être, pour toutes les différents genres de danſe.

L'imitation conſtitue donc l'eſſence de chacun de ces arts ; & la danſe en particulier, qui eſt dès ſon origine une expreſſion naïve des ſenſations de l'homme, pécheroit contre ſa propre nature ſi elle ceſſoit d'être une imitation.

Ainſi toute danſe doit exprimer, peindre, retracer aux yeux quelque affection de l'ame. Sans cette condition, elle perd le caractère de ſon inſtitution primitive. Elle n'eſt plus qu'un abus de l'art.

Mais ce que la danſe doit toujours être, devient encore d'une obligation plus étroite lorſqu'elle eſt portée au théâtre, parce que la repréſentation fait le caractère eſſentiel & diſtinctif de l'art dramatique dont elle fait alors partie.

Diviſion de la danſe théâtrale.

Nous avons vu que le défaut d'action étoit le vice conſtant du grand ballet. Quinault, à qui rien n'échappoit, l'avoit apperçu, & en partant de cette expérience, il n'eut garde de laiſſer la danſe oiſive dans le plan ingénieux & raiſonné de ſon ſpectacle.

Je trouve, dans ſes compoſitions, l'indication évidente de deux objets qu'il a cru que la danſe devoit y remplir, & ces objets ſont tels, que la connoiſſance de l'art & celle de la nature a pu ſeule les lui ſuggérer.

Dans les premiers temps, avant la naiſſance même des autres arts, la danſe fut une vive expreſſion de joie. Tous les peuples l'ont fait ſervir depuis, dans les réjouiſſances publiques, à la démonſtration de leur allégreſſe. Cette joie ſe varie, prend des nuances différentes, des couleurs, des tons divers, ſuivant la nature des événements, le caractère des nations, la qualité, l'éducation, les mœurs des peuples.

Voilà la danſe ſimple & un des objets de Quinault. Le théâtre lui offroit mille occaſions brillantes de la placer avec tous ſes avantages. Les nations intéreſſées aux différentes parties de ſon action, les triomphes de ſes héros, les fêtes générales introduites avec goût dans ſes dénouemens, offroient alors les moyens fréquens de varier, d'embellir

Digitized by Google

de peindre les mouvements de joie populaire, dont chacun des instants peut fournir à la danse une suite animée des plus grands tableaux.

Mais la danse composée, celle qui par elle-même forme une action suivie, la seule qui ne peut être qu'au théâtre, & qui entre pour moitié dans le grand dessein de Quinault, fut un des pivots sur lesquels il voulut faire rouler une des parties essentielles de son ensemble.

Tout ce qui est sans action est indigne du théâtre; tout ce qui n'est pas relatif à l'action devient un ornement sans goût & sans chaleur. Qui a sçu mieux que Quinault ces loix fondamentales de l'art dramatique? Le combat des soldats sortis du sein de la terre dans Cadmus, devoit être, selon ses vues, une action de danse. Son idée n'a pas été suivie. Ce morceau qui auroit été très-théâtral, n'est qu'une situation froide & puérile. Dans l'enchantement d'Amadis par la fausse Oriane, il a été mieux entendu, & cette action épisodique paroîtra toujours, lorsqu'elle sera bien rendue, une des beautés piquantes du théâtre lyrique.

Le théâtre comporte donc deux espèces distinctives de danse, la simple & la composée; & ces deux espèces les rassemblent toutes. Il n'en est point, de quelque genre qu'elle puisse être, qui ne soit comprise dans l'une ou l'autre de ces deux dénominations. Il n'est donc point de danse qui ne puisse être admise au théâtre; mais elle n'y sçauroit produire un agrément réel, qu'autant qu'on aura l'habileté de lui donner le caractère d'imitation qui lui est commun avec tous les beaux arts, celui d'expression qui lui est particulier dans l'institution primitive, & celui de représentation qui constitue seul l'art dramatique.

La règle est constante, parce qu'elle est puisée dans la nature, que l'expérience de tous les siècles la confirme, qu'en l'écartant, la danse n'est plus qu'un ornement sans objet, qu'un vain étalage de pas, qu'un froid composé de figures sans esprit, sans goût & sans vie.

En suivant, au surplus, cette règle avec scrupule, on a la clef de l'art. Avec de l'imagination, de l'étude & du discernement, on peut se flatter de le porter bientôt à son plus haut point de gloire; mais c'est sur-tout dans les opéras de Quinault qu'il auroit pu atteindre rapidement à la plus éminente perfection, parce que ce poëte n'en a point fait dans lequel il n'ait tracé, avec le crayon du génie, des actions de danse les plus nobles, les mieux liées au sujet, les moins difficiles à rendre. J'y vois partout le feu, le pittoresque, la fertilité des beaux cartons de Raphaël. Ne verrons-nous jamais de pinceau assez habile pour en faire des tableaux dignes du théâtre?

Ce qu'on dit ici des opéras de Quinault au sujet de la danse, est vrai à la lettre. Il n'est point d'ouvrage de cet esprit créateur dans lequel on ne voie, si l'on sait voir, l'indication marquée de plusieurs ballets d'action très-ingénieux & tous liés au sujet principal. Il en est de même de la décoration & de la machine. Dans chacun de ses opéras, on trouve des moyens de spectacle dont jusqu'ici il semble qu'on ne se soit point apperçu, & qui seuls seroient capables de produire les plus grands effets.

Obstacles au progrès de la danse.

On commence à revenir des préjugés censurés dans cet article: mais comme ils ne sont point encore entièrement détruits, nous croyons que les réflexions contenues dans cet article ne sont point encore devenues inutiles. La danse, qui ne peint rien, ne produit sans doute qu'un plaisir très-fugitif qui laisse l'esprit & le cœur à froid. Mais dire aussi que la danse puisse tout exprimer, c'est le langage de l'enthousiasme.

Les gens à talents forment, dans les arts, des espèces de républiques différentes entr'elles par des usages particuliers, & toutes ressemblantes par un fanatisme d'indépendance que des caprices successifs entretiennent, & que la raison n'est guères capable de refroidir.

Ils n'ont point de loix écrites, de règles constantes, de principes fixes. Ils se gouvernent sur des traditions qu'ils croyent certaines. Ils suivent des pratiques que l'insuffisance a adoptées, & qu'ils imaginent être la perfection de l'art. Ils s'abandonnent à des routines qu'ils ont trouvées introduites, sans examiner si elles sont utiles ou nuisibles.

Or, pour ne parler que de la danse du théâtre, je trouve dans ces inconvénients généraux de grands obstacles au progrès de l'art, puisqu'il en résulte le malheur certain de ne voir jamais faire à nos danseurs modernes que ce qui a été pratiqué par les danseurs qui les ont précédés, & je crois avoir déja prouvé que la danse n'a fait jusqu'ici sur notre théâtre que la moindre partie de ce qu'elle auroit dû faire.

Mais pour sentir tout le danger des abus funestes à l'art qui se sont glissés parmi nos danseurs de théâtre, pour leur faire connoître à eux-mêmes la nécessité de les réformer, pour engager peut-être le public à les y contraindre, je pense qu'il est nécessaire de les développer sans ménagement. C'est le plaisir de la multitude, c'est la gloire de la multitude, c'est la gloire d'un art agréable, c'est l'honneur d'un spectacle national que je sollicite. Ce sont les abus qui arrêtent ces progrès, que je défère à la sagacité, au goût, au discernement des françois.

1°. Toute action théâtrale est antipatique aux danseurs modernes, par la seule raison que les actions de danse n'ont pas été pratiquées par les grands danseurs, ou crus tels, dont ils remplissent au théâtre les emplois; comme si le vrai talent devoit se donner lui-même des entraves; comme s'il n'étoit pas fait pour s'élever toujours par son activité au dessus des modèles qu'il s'est choisis.

2°. L'opinion commune est que la danse doit se

Digitized by Google

réduire à un développement des belles proportions du corps, à une grande précision dans l'exécution des airs, à beaucoup de grace dans le déployement des bras, à une légereté extrême dans la formation des pas. Quelques connoisseurs penſent le contraire. Le général des ſpectateurs, touts les danſeurs ſubalternes, le peuple de l'opéra n'ont de la danſe qu'ils appellent *noble*, que l'idée que je rapporte. Aucun des auteurs qui depuis Quinault ont travaillé pour le théâtre lyrique, ſans excepter même la Motte, ne paroit avoir connu la danſe en action. Fuſelier eſt le ſeul qui, dans ſes ballets, ait tenté de l'introduire, & avec raiſon. Que penſeroit on d'un graveur qui, ayant aſſez de talent pour rendre & multiplier à ſon gré les tableaux de Michel Ange, du Correge, de Vanlo, n'employeroit cependant ſon burin qu'à répéter méchaniquement un nombre borné de jolies vignettes ou quelques *culs-de-lampe* monotones?

3°. Chacun des danſeurs ſe croit un être à part & privilégié. Il veut avoir le droit de paroître ſeul deux fois dans quelque opéra qu'on mette au théâtre. Il penſeroit n'avoir pas danſé, s'il n'avoit ſes deux entrées particulières. Il les ajuſte toujours à ſa mode, & ſans aucune relation directe ou indirecte au plan général qu'il ignore, & qu'il ne s'embarraſſe guères de connoître. Or, ce ſeul inconvénient, tant qu'on le laiſſera ſubſiſter, ſera un obſtacle invincible à la perfection. En voici les preuves.

1°. Si le plan général de l'opéra eſt bien fait, comme le ſont, par exemple, touts ceux de Quinault, chacune des parties qui le compoſent, eſt relative à l'action principale. Par conſéquent pour qu'il ſoit bien exécuté, il faut que chaque danſe priſe ſéparément s'y rapporte & faſſe ainſi, de manière ou d'autre, partie de cette action. La danſe cependant, par l'abus dont je parle, deviendra dans cet endroit une partie oiſive, & par cette ſeule raiſon défectueuſe. Le plaiſir réſultant de l'action principale ſera donc néceſſairement moindre. La multitude peut-être applaudira le danſeur; parce qu'elle ne juge que par l'impreſſion du moment. Il n'en aura pas moins fait cependant un contre-ſens inſupportable aux yeux du peu de ſpectateurs qui connoiſſent le prix de l'enſemble.

2°. S'il y a huit danſeurs ou danſeuſes à l'opéra qui ſoient en droit d'avoir chacun deux entrées particulières, il faut (ſi l'on veut remplir les loix primitives de l'art), imaginer ſeize actions ſéparées qui ſe lient ou ſe rapportent à l'action principale, & ſuppoſer encore que ces huit ſujets ſe prêteront à les exécuter. Ces deux conditions ſont moralement impoſſibles. Auſſi trouve-t-on plus court de laiſſer aller les choſes comme elles ont été; moyennant quoi, depuis plus de quatre-vingt ans, on eſt encore, & l'on reſte au point d'où l'on eſt d'abord parti.

Etat actuel de la danſe théâtrale en France.

Le perſonnage le plus recommandable de la Chine eſt celui qui ſçait une plus grande quantité de mots. L'érudition de ce pays n'effleure pas même les choſes. Un lettré paſſe ſa vie à mettre, à arranger dans ſa tête un nombre immenſe de paroles iſolées; & les ſçavans de la Chine déclarent qu'il eſt ſçavant. Je crois voir un homme qui, ayant dans ſa main la clef du temple des muſes, conſume ſes jours & toute ſon adreſſe à la tourner & à la retourner ſans ceſſe dans la ſerrure, ſans oſer jamais toucher au reſſort. Tel eſt notre meilleur danſeur moderne.

Préjugés contre la danſe en action.

La danſe noble, la belle danſe ſe perd, diſoit-on à la cour & à la ville, lors même que nous avions, au théâtre de l'opéra, les meilleurs danſeurs qui y euſſent paru depuis ſon établiſſement. Quelle étoit donc la perte dont on ſe plaignoit? qu'avoient fait ſur notre théâtre ces grands danſeurs que l'on regrettoit tant? Juſqu'à quel point avoient-ils porté l'art de la danſe?

Les uns marchoient des menuets avec une nobleſſe qu'on a beaucoup vantée, les autres exécutoient quelques pas de furies avec une médiocre chaleur; nul n'étoit encore arrivé juſqu'à la perfection que nous avons admirée ſi long temps dans nos chaconnes. Qu'auroient été les Prevoſt, les Subligni à côté de Mademoiſelle Sallé? Quelle exécution, *du temps du ſieur roi*, auroit pu être comparée à celle de Mademoiſelle Camargo?

Ce diſcours ridicule qu'on a tenu conſtamment en France depuis la mort de Lully, en l'appliquant ſucceſſivement à toutes les parties de la vieille machine qu'il a bâtie, & qu'on répétera par habitude ou par malignité, de génération en génération, juſqu'à ce qu'elle ſe ſoit entièrement écroulée, n'eſt qu'un préjugé du petit peuple de l'opéra, qui s'eſt gliſſé dans le monde, & qui s'y maintient depuis plus de ſoixante ans, parce qu'on le trouve ſous ſa main, & qu'il dégrade d'autant les talents contemporains qu'on n'eſt jamais fâché de rabaiſſer.

Mais ce diſcours qu'on a tenu pendant vingt ans ſur des ſujets évidemment ſupérieurs à ceux qu'on exaltoit à leur préjudice, ce préjugé qui nous eſt démontré injuſte aujourd'hui à tous égards, auroit cependant été funeſte à l'art, s'il avoit retenu les Dupré, les Sallé, les Camargo dans les bornes étroites de la carrière qu'avoient parcourue leurs prédéceſſeurs. Que nos talents modernes tirent eux mêmes la conſéquence néceſſaire & ſans réplique qui ſuit naturellement de ce raiſonnement ſimple.

Il y a une très grande différence entre la fatuité qui perſuade un homme à talent qu'il ſurpaſſe ou qu'il égale le modèle qu'il a devant les yeux, & la noble émulation qui lui fait eſpérer qu'il pourra l'égaler ou le ſurpaſſer un jour. Le premier ſentiment eſt un mouvement d'orgueil aveugle qui entraîne l'artiſte dans le précipice; le ſecond eſt un

Digitized by Google

amour vif pour la gloire qui l'élève tôt ou tard au plus haut degré.

Mais comment admettre au théâtre, comment croire agréable, comment supposer possible un genre de danse que les grands maîtres n'ont point pratiquée, qu'ils ont peut-être dédaignée, & qui sans doute leur a paru au moins un obstacle au développement des graces, à la précision des mouvements, à la perfection des figures ?

Voilà les forts arguments ou plutôt les grands préjugés contre la danse en action. Il faut les discuter avec ordre & l'un après l'autre. Le propre de ces sortes d'erreurs est de cacher la véritable route qu'on doit suivre. C'est un faux jour qui change les objets, en leur prêtant des couleurs qu'ils n'ont pas. Détruire un préjugé qui refroidit la chaleur des artistes, est un des plus utiles secours qu'on puisse prêter à l'art.

Preuve de la possibilité de la danse en action.

La parole n'est pas plus expressive que le geste. La peinture qui retrace à nos yeux les images les plus fortes ou les plus riantes, ne les compose que des attitudes, du mouvement des bras, du jeu des traits du visage, qui sont les parties dont la danse est composée comme elle.

Mais la peinture n'a qu'un moment qu'elle puisse exprimer. La danse théâtrale a tous les moments successifs qu'elle veut peindre. Sa marche va de tableaux en tableaux, auxquels le mouvement donne la vie. Il n'est qu'imité dans la peinture. Il est toujours réel dans la danse.

Elle agit toujours par sa nature. Il ne lui manque sur notre théâtre que l'intention. Elle va à droite & à gauche : elle avance & recule ; elle dessine des pas. Il ne faut que l'arrangement de ces mêmes choses pour rendre aux yeux quelque action théâtrale que ce puisse être.

L'histoire de l'art prouve que les danseurs de génie n'ont eu que ce seul secours pour exprimer toutes les passions humaines, & les possibilités sont dans tous les temps les mêmes.

En 1732, Mademoiselle Sallé représenta à Londres, avec le plus grand succès, deux actions dramatiques complettes, l'Ariane & le Pigmalion.

Il n'y a pas trente ans que feu Madame la duchesse du Maine fit composer des symphonies (par Mouret) sur la scène du quatrième acte des Horaces, dans laquelle le jeune Horace tue Camille. Un danseur & une danseuse représentèrent cette action à Sceaux ; & leur danse la peignit avec toute la force & le pathétique dont elle est susceptible.

Nous voyons tous les jours le bas comique rendu avec naïveté par la danse. L'Italie est en possession de ce genre ; & il n'est point d'action de cette espèce qu'on ne peigne sur ses théâtres d'une manière sinon parfaite, du moins satisfaisante. Or, ce que la danse fait par-delà les monts dans le bas, ne sçauroit lui être impossible en France dans le noble, puisqu'elle y est très-supérieure par le nombre des sujets & par la qualité des talents.

On ne doit se défier ni de ses forces ni de l'art, lorsqu'on a l'ambition d'exceller. Ce que les Romains ont vu faire à Pylade & à Batylle peut encore être exécuté par de jeunes gens exercés, qui ont tous les mouvements expressifs & faciles. La danse, sur notre théâtre, n'a plus besoin que de guides, de bons principes, & d'une lumière qui, comme le feu sacré, ne s'éteigne jamais. Qu'on se persuade que le siècle qui a produit, dans les lettres, l'esprit des loix, la Henriade, l'histoire naturelle & l'encyclopédie, peut aller aussi loin, dans ses arts, que le siècle même d'Auguste.

Supériorité & avantages de la danse en action.

La danse en action a sur la danse simple, la supériorité qu'a un beau tableau d'histoire sur des découpures de fleurs. Un arrangement méchanique fait tout le mérite de la seconde. Le génie ordonne, distribue, compose la première. Tout le monde peut faire des découpures, il n'y a nul mérite à les faire même supérieurement. On marche dans les sentiers difficiles qui conduisent au temple de mémoire à côté de *Montesquieu*, lorsqu'on peint comme Vanloo.

Les avantages d'un genre sur un autre, sont en proportion des moyens qu'il procure de développer le talent plus fréquemment & avec moins de difficulté.

Or, le talent supposé dans le danseur, la danse en action lui fournit autant de moyens d'expression qu'il y a de passions dans l'homme ; autant de tableaux qu'il y a dans la nature de manières d'être ; autant d'occasions de les varier qu'il y a de façons différentes de sentir & d'exprimer.

Un grand peintre a commencé par assurer sa main. L'art du dessein l'a réglée. Il a d'abord tracé quelque partie d'une figure, & successivement allant d'études en études, de progrès en progrès, il a dessiné la figure entière. C'est la danse simple.

Son imagination s'est échauffée par les chefs-d'œuvre qui l'ont frappée ; son talent s'est développé par l'étude constante de la nature. Il saisit alors le pinceau. Les grands hommes renaissent, les événements mémorables se retracent ; les couleurs parlent, la toile respire. C'est la danse en action.

Jeunes talents qui entrez dans la carrière du théâtre, étudiez la nature, approfondissez l'art. Venez. Suivez la multitude qui court en foule dans le sallon du louvre ; mais ne regardez pas comme elle sans voir. Recueillez-vous ; apprenez à peindre, ou ne prétendez à aucune sorte de gloire.

Vous vous arrêtez au premier pas ? Eh quoi (dites-vous) on a donc trouvé le secret de peindre l'esprit ! je vois dans ces portraits le caractère, le sentiment, la vie. Dans l'arrangement pittoresque des traits du premier, je devine que le fouvent de

Digitized by Google

de ce qu'il a entendu le conſole de ne plus entendre. Je découvre des étincelles de génie à travers l'aimable gaieté qui me ſéduit dans le ſecond. C'eſt un philoſophe qui n'eſt ſérieux qu'avec ſes livres. Il rit, joue, & badine dans le monde avec les hommes... Un flot nous entraîne. Je vous ſuis.... quelle attention! quel ſilence!

Vous admirez le pinceau mâle qui met ſous vos yeux la diſpute de Saint Auguſtin contre les Donatiſtes. L'expreſſion qu'il répand dans touts les traits de Saint Charles Borromée paſſe juſqu'au fond de votre cœur. Tournez la tête: parcourez ces quatre tableaux, où une allégorie fine & délicate vous retrace les arts libéraux. Que pourroit produire de plus aimable la main même des Graces?

Voilà les reſſources ſans nombre que les images fourniſſent au véritable talent. Plus la danſe, comme la peinture, embraſſera d'objets, & plus elle aura de moyens fréquens de déployer les belles proportions, de les mettre dans des jours heureux, de leur imprimer le ſeul mouvement qui peut leur donner une ſorte de vie.

On ne ſçauroit faire qu'un ſeul tableau de toutes les danſes ſimples qu'a exécutées, pendant vingt ans, le meilleur danſeur moderne. Voyez que de jolis *Teniers* naiſſent chaque jour ſous la main légère de Deheſſe.

Reſſource unique des danſeurs modernes.

Un maître écrivain eſt un ſexpert qui enſeigne à faire des lettres. Un maître à danſer eſt un artiſte qui montre à faire des pas. Le premier n'eſt pas plus éloigné de ce que nous appellons dans la littérature un *écrivain*, que le ſecond l'eſt de ce qui peut mériter au théâtre le nom de danſeur.

Outre les élémens de ſon art, il faut au danſeur, comme à *l'écrivain*, un ſtyle dont ils ſont la matière première; & ce ſtyle eſt plus ou moins eſtimable, ſelon qu'il rend, qu'il exprime, qu'il peint avec élégance une plus grande quantité de choſes eſtimables, agréables, utiles.

Si j'étois donc chargé de la conduite d'un jeune danſeur en qui j'aurois apperçu de l'intelligence, quelque amour pour la gloire, & un véritable talent, je lui dirois: *commencez par avoir un ſtyle; mais prenez garde que ce ſtyle ſoit à vous. Soyez original, ſi vous aſpirez à être un jour quelque choſe. Sans cette première condition, ſoyez ſûr de n'être jamais rien.*

Je paſſerois de cette première vérité à une ſeconde. *L'art de la danſe ſimple*, lui dirois-je, *a été pouſſé de nos jours auſſi loin qu'il ſoit poſſible de le porter. Nul homme ne s'eſt mieux deſſiné encore que Dupré; nul ne ſera les pas avec plus d'élegance: nul n'ajuſtera ſes attitudes avec plus de nobleſſe. N'eſpérez pas de ſurpaſſer les graces de Mademoiſelle Sallé. Vous vous flattez, ſi vous croyez arriver jamais à une gaieté plus franche, à une préciſion plus naturelle, que celles qui brilloient dans la danſe de Mademoiſelle Camargo. Il ſemble que ces trois ſujets aient épuiſé ces ſortes de reſſources de l'art; mais, par bonheur, la danſe en action vous reſte. C'eſt un champ vaſte, encore en friche: oſez le cultiver. Vous trouverez d'abord quelques épines; ne vous rebutez pas: opiniâtrez-vous. La moiſſon la plus abondante ne tardera pas à vous dédommager de vos peines. Connoiſſez votre ſiècle: il aime les arts. Tout ce qu'ils tentent pour lui plaire eſt ſûr d'être accueilli; tout ce qui a l'avantage d'y réuſſir eſt ſûr de la gloire; & il eſt rare qu'un artiſte qu'il couronne ait long-temps à ſe plaindre de la fortune.*

Des actions convenables à la danſe théâtrale.

Le théâtre lyrique eſt en poſſeſſion de pluſieurs actions tragiques, de quelques ſujets comiques, de la paſtorale, de la magie, de la feerie, du merveilleux de la fable, & depuis quelque temps de la farce de-là les monts.

Chacune de ces actions a des beautés ou des agrémens qui lui ſont particuliers, & le charme qui en réſulte dépend de la manière ſeule de les traiter.

Or le geſte peut peindre avec grace tout ce que la voix peut exprimer. Toutes les actions dont le théâtre lyrique eſt en poſſeſſion peuvent donc être convenables à la danſe.

Pylade & Bathyle ont rendu autrefois ſur leurs théâtres la tragédie & la comédie; touts les genres trouvés depuis ne ſont que des branches de ces deux tiges principales.

Rome, pour s'aſſocier en quelque ſorte à la gloire de ces deux hommes célèbres, honora leur danſe d'une dénomination nationale. Lorſqu'il s'élevera parmi nous quelque grand talent aſſez inſtruit des poſſibilités de l'art, pour ſe les rendre propres, ſa place, n'en doutons point, lui ſera marquée dans l'hiſtoire des artiſtes fameux, à côté des Pylades & des Batyles; & ſa danſe, digne ſeule de ce nom, ſera déſormais appellée la danſe françoiſe.

Des actions principales en danſe.

Notre tragédie & notre comédie ont une étendue & une durée qui ſont ſoutenues par les charmes du diſcours, par la fineſſe des détails, par la variété des ſaillies de l'eſprit. L'action ſe diviſe en actes: chaque acte eſt partagé en ſcènes; les ſcènes amènent ſucceſſivement les ſituations; les ſituations, à leur tour, entretiennent la chaleur, forment le nœud, conduiſent au dénouement, & le préparent.

Telles doivent être, mais avec plus de préciſion encore, les tragédies & les comédies en danſe; je dis avec plus de préciſion, parce que le geſte eſt plus précis que le diſcours. Il faut pluſieurs mots pour exprimer une penſée; un ſeul mouvement peut peindre pluſieurs penſées, & quelquefois la plus forte ſituation. Il faut donc que l'action théâtrale marche toujours avec la plus grande rapidité, qu'il n'y ait point d'entrée, de figure, de pas inutiles. Une bonne pièce de théâtre en danſe doit

Digitized by Google

être un extrait ſerré d'une excellente pièce dramatique écrite.

La danſe, comme la peinture, ne retrace à nos yeux que les ſituations; & toute ſituation véritablement théâtrale n'eſt autre choſe qu'un tableau vivant.

S'il arrive donc un jour que quelque danſeur de génie entreprenne de repréſenter ſur notre théâtre lyrique une grande action, qu'il commence par en extraire toutes les ſituations propres à fournir des tableaux à la peinture. Il n'y a que ces parties qui doivent entrer dans ſon deſſein; toutes les autres ſont défectueuſes ou inutiles; elles ne feroient que l'embraſſer, le rendre confus, froid & de mauvais goût.

Si ces ſituations ſont en grand nombre, ſi elles ſe ſuccèdent naturellement, ſi leur enchaînement les conduit avec rapidité à une dernière qui dénoue facilement & fortement l'action, le choix eſt ſûr. A ces marques infaillibles de l'effet théâtral, on ne ſçauroit ſe méprendre.

Mais dans l'exécution, on ne doit point s'écarter de cet objet unique. Ce ne ſont que des tableaux ſucceſſifs qu'on a à peindre, & qu'il faut animer de toute l'expreſſion qui peut réſulter des mouvemens paſſionnés de la danſe.

C'étoit-là ſans doute le grand ſecret de Pylade; & peut-être eſt-il, pour tous les genres, la bouſſole la plus ſûre de l'art du théâtre.

Des actions épiſodiques en danſe.

L'enchantement de la fauſſe Oriane dans l'opéra d'Amadis, eſt une action de danſe épiſodique. Elle forme par elle-même une action complette; mais le ſujet principal auquel elle eſt liée, & dont elle devient une partie par l'art du poëte, pouvoit abſolument ſubſiſter ſans elle. C'eſt un moyen ingénieux que Quinault a trouvé pour nouer ſon intrigue. Il auroit pu lui en ſubſtituer un autre, ſans nuire à la marche théâtrale; & on nomme *épiſodique* toutes les actions de cette eſpèce.

Il n'y a point d'opéra de Quinault qui ne puiſſe fournir à la danſe un grand nombre de ces actions toutes nobles, théâtrales, ſuſceptibles de la plus aimable expreſſion, & toutes capables par conſéquent de réchauffer l'exécution générale, dont l'expérience a démontré la foibleſſe primitive.

La Mothe n'a connu que la danſe ſimple. Il l'a variée dans ſes opéras, en lui donnant quelques caractères nationaux; mais elle y eſt amenée ſans aucune action néceſſaire. Ce ne ſont par-tout que des divertiſſemens dans leſquels on ne danſe que pour danſer. Les habits ſont différens. L'intention eſt toujours la même.

Mademoiſelle Sallé cependant qui raiſonnoit tout ce qu'elle avoit à faire, avoit eu l'adreſſe de placer une action épiſodique fort ingénieuſe dans la paſſacaille de l'Europe Galante.

Cette danſeuſe paroiſſoit au milieu de ſes rivales, avec les graces & les deſirs d'une jeune Odaliſque qui a des deſſeins ſur le cœur de ſon maître. Sa danſe étoit formée de toutes les jolies attitudes qui peuvent peindre une pareille paſſion. Elle l'animoit par degrés: on liſoit, dans ſes expreſſions, une ſuite de ſentimens; on la voyoit flottante tour-à-tour entre la crainte & l'eſpérance; mais au moment où le ſultan donne le mouchoir à la ſultane favorite, ſon viſage, ſes regards, tout ſon maintien prenoient rapidement une forme nouvelle. Elle s'arrachoit du théâtre avec cette eſpèce de déſeſpoir des ames vives & tendres, qui ne s'exprime que par un excès d'accablement.

Ce tableau plein d'art & de paſſion étoit entièrement de l'invention de la danſeuſe. Elle avoit embelli le deſſein du poëte, & dès-lors elle avoit franchi le rang où ſont placés les ſimples artiſtes, pour s'élever juſqu'à la claſſe rare des talens créateurs.

Je ſçais que nos danſeurs ont ſur ce point une excuſe qui paroît plauſible. Les occaſions ſemblent leur manquer dans la plupart de nos opéras; mais lorſqu'on a de l'imagination & une noble envie de ſortir des routes communes, les difficultés s'applaniſſent, & les moyens ſe multiplient. On ſupplée, avec du talent, du goût & de l'eſprit, aux lacunes d'un ouvrage. Un danſeur, un maître de ballets qui ont des idées, ſçavent toujours faire naître les occaſions de les bien placer; auſſi eſt-ce moins à eux qu'aux jeunes poëtes qui voudront tenter à l'avenir la carrière du théâtre lyrique, que j'oſe adreſſer le peu de mots que je vais écrire.

Dans un opéra, genre foiblement eſtimé, fort peu connu, & de tous les genres de poëſie dramatique le plus difficile, les plus petites parties, ainſi que les plus grandes, doivent être dans un mouvement continu.

On eſt dans l'habitude de ne regarder la danſe au théâtre lyrique que comme un agrément iſolé. Il eſt cependant indiſpenſable qu'elle y ſoit toujours intimement liée à l'action principale, qu'elle n'y faſſe qu'un ſeul tout avec elle, qu'elle s'y enchaîne avec l'expoſition, le nœud & le dénouement.

Si juſqu'au dernier divertiſſement, qui ſeul peut n'être qu'une fête générale, il y a une entrée de danſe, qu'on peut en ôter ſans nuire à l'économie totale, elle pèche dès-lors contre les premières loix du deſſein.

Si quelqu'un des divertiſſemens n'eſt pas formé de tableaux d'actions relatifs à l'action principale & vraiment néceſſaires à ſa marche, il n'eſt plus qu'un agrément déplacé contraire aux principes fondamentaux de l'art du théâtre.

Si quelque danſeur entre ou ſort ſans néceſſité, ſi les chœurs de danſe occupent la ſcène ou la quittent, ſans que l'action qu'on repréſente l'exige, tous leurs mouvements, quelque bien ordonnés qu'ils ſoient d'ailleurs, ne ſont que des contre-ſens que la raiſon réprouve, & qui décèlent le mauvais goût.

Ainſi dans un opéra, quelque brillante en ſoi que puiſſe être une danſe inutile, elle doit toujours

Digitized by Google

être regardée comme ces froids récits de tragédies, où l'acteur semble disparoître pour ne laisser voir que l'auteur.

Tel est toutefois l'attrait de la danse en action, que nous l'avons vu, il n'y a pas longtemps, charmer la cour & la ville, quoiqu'elle fût évidemment déplacée.

Dans l'acte des jeux olympiques des fêtes Grecques & Romaines, lorsque l'action commence, les jeux sont finis. Alcibiade ne paroit qu'après avoir remporté le prix qu'Aspasie est chargée de lui donner. Un combat de lutteurs faisant partie des jeux olympiques déja terminés, est cependant alors l'action de danse qu'on représente par un déplacement inconcevable.

Qu'il soit permis de le dire, le charme du moment a prévalu cette fois sur la justesse ordinaire des spectateurs; & tout Paris n'a applaudi dans cette occasion, qu'à un contre-sens que la réflexion démontre parfaitement absurde. Tant il est vrai que la danse en action cause une émotion si vive, lorsqu'elle est habilement exécutée, que le spectateur le plus éclairé n'est plus en état d'examiner, & ne peut s'occuper que du plaisir de sentir.

Dans la scène troisième, dès qu'Alcibiade paroît sur le théâtre, Amintas lui dit:

Dans vos yeux satisfaits on lit votre victoire:
Vous avez de nos jeux remporté tout l'honneur.

Les jeux sont donc tout-à-fait terminés. L'acte roule en effet sur ce point qui y est par-tout très-bien établi.

Ce divertissement composé des Athlètes qui avoient disputé le prix de la lutte, du ceste, de la course, devoit donc se réduire à des hommages de caractère au vainqueur. Il ne pouvoit plus être question de combattre pour le prix, puisqu'il étoit remporté.

Règles générales à observer dans les actions de danse.

Toute représentation théâtrale doit avoir trois parties essentielles.

Par un dialogue vif, ou par quelque événement adroitement amené, on fait connoître au spectateur le sujet qu'on va retracer à ses yeux, le caractère, la qualité, les mœurs des personnages qu'on va faire agir; c'est ce qu'on a nommé *l'exposition.*

Des circonstances, des obstacles qui naissent du fond du sujet, l'embrouillent & suspendent la marche sans l'arrêter. Il se forme une sorte d'embarras dans le jeu des personnages qui intrigue la curiosité du spectateur, à qui la manière dont on pourra le débrouiller est inconnue; c'est cet embarras qu'on appelle *le nœud.*

De cet embarras, on voit successivement sortir des clartés qu'on n'attendoit point. Elles développent l'action, & la conduisent par des degrés insensibles à une conclusion ingénieuse; c'est ce qu'on nomme le dénouement.

Si quelqu'une de ces trois parties est défectueuse, l'action théâtrale est imparfaite. Si elles sont toutes les trois dans les proportions convenables, l'action est complette, & le charme de la représentation infaillible.

La danse théâtrale, dès-lors qu'elle est une représentation, doit donc être formée de ces trois parties, qui seules la constituent. Ainsi elle sera plus ou moins parfaite, selon que son exposition sera plus ou moins précise, son nœud plus ou moins ingénieux, son dénouement plus ou moins bien amené.

Cette division n'est pas la seule qu'il faut connoître & pratiquer. Un ouvrage dramatique est composé de cinq actes, de trois ou d'un seul; & un acte est composé de scènes en dialogue ou en monologue. Or, chaque acte, chaque scène doit avoir son exposition, son nœud & son dénouement, tout comme l'action entière dont ils sont les parties.

Il en est ainsi de toute représentation de danse. Les trois parties dont on parle sont le commencement, le milieu & la fin, qui constituent tout ce qui est action. Sans leur réunion, il n'en est point de parfaite. Le vice ou le défaut de l'une se répand sur les autres. La chaîne est rompue, & le tableau, quelque beauté qu'il ait d'ailleurs, est sans aucun mérite théâtral.

Il y avoit donc, dans le pas des lutteurs des fêtes Grecques & Romaines que le public a si constamment applaudi, une faute de composition bien importante, puisqu'il étoit sans dénouement. Les deux Athlètes, en se défiant, exposoient très-bien le sujet: leur combat formoit le nœud de cette belle action; mais comment se dénouoit-elle? quelle en étoit la fin? lequel des deux combattans étoit le vainqueur ou le vaincu?

Je fais cette critique sans craindre de rabaisser le maître des ballets qui a composé cette entrée; on peut relever les distractions des talens supérieurs, sans craindre de les blesser ni de leur nuire. J'ai choisi d'ailleurs, de propos délibéré, cette action de danse, que son succès doit avoir gravée dans le souvenir du public & dans l'esprit de nos jeunes danseurs, afin de donner plus de poids, par un exemple frappant, à une règle qui ne sçauroit être trop scrupuleusement observée.

Outre les loix du théâtre qui deviennent communes à la danse, dès qu'elle y est portée, elle y est assujettie encore à des règles particulières qui dérivent des principes primitifs de l'art.

La danse doit peindre par les gestes. Il n'est donc rien de ce qui seroit rejetté par un peintre de bon goût, qu'elle puisse admettre; & par la raison des contraires, tout ce qui seroit choisi par ce même peintre, doit être saisi, distribué, placé dans un ballet en action.

Voici sur ce point une règle aussi sûre que simple. *Il faut que la nature soit en tout le guide de l'art*, & que l'art cherche *en tout à imiter la nature.*

Au surplus, c'est toujours au talent seul qu'il

Digitized by Google

appartient de finir dans la pratique ce que les préceptes de la théorie ne peuvent qu'ébaucher.

Copies monotones des froides copies qui vous ont précédé, sujets communs qui n'êtes qu'un composé mèchanique & sans ame, de pieds, de jambes & de bras, je n'ai point écrit pour vous. On peut faire tout ce que vous avez fait, & tout ce que vous pouvez faire, sans avoir besoin de sçavoir lire. Continuez de vous dessiner d'après des modèles que vous n'atteindrez jamais. Croyez toute votre vie aussi opiniâtrément qu'un Dervis turc, qu'une pirouette bien soutenue est le chef-d'œuvre de l'art. Vous rempliſſez votre vocation, je vous en loue.

Mais vous que la nature a comblé de ſes dons, jeuneſſe vive & brillante qui êtes l'ornement du théâtre, l'amour du public & l'eſpoir de l'art, ouvrez les yeux & liſez. Apprenez ce que le grand talent peut produire. Sçaviez-vous que Pylade eût exiſté? Vous avoit-on parlé de Tymele & d'Empaſe?

On ne vous a montré juſqu'ici que d'anciennes rubriques, de vieilles routines qui ne ſont pas dignes de vous. Un champ plus vaſte & moins ſtérile s'offre aujourd'hui à vos regards. Oſez y ſuivre la route que le goût vous indique. Ecoutez la voix de la gloire qui vous appelle. La carrière eſt ouverte: courez au but que l'art vous propoſe. Conſidérez le prix ineſtimable qui vous attend.

Anobliſſez vos travaux. Etudiez les paſſions, connoiſſez leurs effets, les métamorphoſes qu'elles opèrent dans les caractères, les impreſſions qu'elles font ſur les traits, les mouvements extérieurs qu'elles excitent.

Habituez votre ame à ſentir; vos geſtes ſeront bientôt d'accord avec elle pour exprimer. Pénétrez-vous alors juſqu'à l'enthouſiaſme du ſujet que vous aurez à repréſenter. Votre imagination échauffée vous en retracera les différentes ſituations par des tableaux de feu. Deſſinez-vous; deſſinez-les d'après elle: on peut vous répondre d'avance qu'ils ſeront une imitation de la belle nature.

Après ces principes ſur la danſe en général, & ſur-tout la danſe théatrale, écoutons M. Noverre donner des leçons ſur ſon art.

De l'exécution.

La danſe eſt trop compoſée, & le mouvement ſymmétrique des bras trop uniforme, pour que les tableaux qu'elle repréſente puiſſent avoir de la variété, de l'expreſſion & du naturel; il faudroit donc, ſi nous voulons rapprocher notre art de la vérité, donner moins d'attention aux jambes & plus de ſoin aux bras; abandonner les cabrioles pour l'intérêt des geſtes; faire moins de pas difficiles & jouer davantage de la phyſionomie; ne pas mettre tant de force dans l'exécution, mais y mêler plus d'eſprit; s'écarter avec grace des règles étroites de l'école, pour ſuivre les impreſſions de la nature & donner à la danſe l'ame & l'action qu'elle doit avoir pour intéreſſer. Je n'entends point au reſte par le mot *d'action*, celle qui ne conſiſte qu'à ſe remuer, à ſe donner de la peine, à faire des efforts & à ſe tourmenter comme un forcené, pour ſauter ou pour montrer une ame que l'on n'a pas.

L'action en matière de danſe eſt l'art de faire paſſer par l'expreſſion vraie de nos mouvements, de nos geſtes & de la phyſionomie, nos ſentimens & nos paſſions dans l'ame des ſpectateurs. *L'action* n'eſt donc autre choſe que la *pantomime*. Tout doit peindre, tout doit parler chez le danſeur; chaque geſte, chaque attitude, chaque port de bras doit avoir une expreſſion différente. La vraie *pantomime* ſuit la nature dans toutes ſes nuances; s'en écarte-t-elle un inſtant, elle fatigue, elle révolte. Que les danſeurs qui commencent, ne confondent pas cette *pantomime* noble dont je parle, avec cette expreſſion baſſe & triviale que les bouffons d'Italie ont apportée en France, & que le mauvais goût ſemble avoir adoptée.

Je crois que l'art du geſte eſt reſſerré en des bornes trop étroites pour produire de grands effets, la ſeule action du bras droit que l'on porte en avant pour décrire un quart de cercle, pendant que le bras gauche, qui étoit dans cette poſition, rétrograde par la même route pour s'étendre de nouveau & former l'oppoſition avec la jambe, n'eſt pas ſuffiſante pour exprimer des paſſions; tant qu'on ne variera pas davantage les mouvements des bras, ils n'auront jamais la force d'émouvoir & d'affecter. Les anciens étoient nos maîtres à cet égard, ils connoiſſoient mieux que nous l'art du geſte; & c'eſt dans cette partie ſeule de la danſe qu'ils l'emportoient ſur les modernes. Je leur accorde avec plaiſir ce qui nous manque & ce que nous poſſéderons, lorſqu'il plaira aux danſeurs de ſecouer des règles qui s'oppoſent à la beauté & à l'eſprit de leur art.

Le port des bras devant être auſſi varié que les différens ſentimens que la danſe peut exprimer, les règles reçues deviennent preſque inutiles; il faudroit les enfreindre & s'en écarter à chaque inſtant, ou s'oppoſer, en les ſuivant exactement, aux mouvements de l'ame, qui ne peuvent ſe limiter par un nombre déterminé de geſtes.

Les paſſions varient & ſe diviſent à l'infini: il faudroit donc autant de préceptes qu'il y a chez elles de modifications. Où eſt le maître qui voulût entreprendre un tel ouvrage!

Le geſte eſt un trait qui part de l'ame; il doit faire un prompt effet & toucher au but lorſqu'il eſt vrai.

Inſtruit des principes fondamentaux de notre art, ſuivons les mouvements de notre ame, elle ne peut nous trahir lorſqu'elle ſent vivement; & ſi dans ces inſtants elle entraîne le bras à tel ou tel geſte, il eſt toujours auſſi juſte que correctement deſſiné, & ſon effet eſt ſûr. Les paſſions ſont les reſſorts qui font jouer la machine; quels que ſoient les mouvements qui en réſultent, ils ne peuvent

Digitized by Google

manquer d'être expreſſifs. Il faut conclure d'après cela que les préceptes ſtériles de l'école doivent diſparoître dans la danſe en action, pour faire place au ſentiment de la nature.

Rien n'eſt ſi difficile à ménager que ce qu'on appelle bonne grace; c'eſt au goût à l'employer, & c'eſt un défaut que de courir après elle & d'en répandre également par-tout. Peu de prétention à en montrer, une négligence bien entendue à la dérober quelquefois, ne la rend que plus piquante & lui prête un nouvel attrait. Le goût en eſt le diſtributeur, c'eſt lui qui donne aux graces de la valeur & qui les rend aimables; marchent-elles ſans lui, elles perdent leur nom, leurs charmes & leur effet; ce n'eſt plus que de la minauderie dont la fadeur devient inſupportable.

Il n'appartient pas à tout le monde d'avoir du goût. La nature ſeule le donne; l'éducation le raffine & le perfectionne; toutes les règles que l'on établiroit pour en donner ſeroient inutiles. Il eſt né avec nous, ou il ne l'eſt pas; s'il l'eſt, il ſe manifeſtera de lui-même; s'il ne l'eſt pas, le danſeur ſera toujours médiocre.

Il en eſt de même des mouvements des bras; la bonne grace eſt à ces derniers, ce que le goût eſt à la bonne grace; on ne peut réuſſir dans *l'action pantomime* ſans être également ſervi par la nature; lorſqu'elle nous donne les premières leçons, les progrès ſont toujours rapides.

Concluons que l'action de la danſe eſt trop reſtreinte; que l'agrément & l'eſprit ne peuvent ſe communiquer également à tous les êtres; que le goût & les graces ne ſe donnent point. En vain cherche-t-on à en prêter à ceux qui ne ſont point nés pour en avoir, c'eſt ſemer ſon grain ſur un terrein pierreux; quantité de charlatans en vendent; une plus grande quantité de dupes en achètent; mais le profit eſt au vendeur, & la ſottiſe à l'acheteur.

Les Romains avoient cependant des écoles où l'on enſeignoit l'art de la *ſaltation*, ou, ſi vous le voulez, celui du geſte & de la bonne grace; mais les maîtres étoient-ils contents de leurs écoliers? *Roſcius* ne le fut que d'un ſeul, que la nature ſans doute avoit ſervi; encore y trouvoit-il toujours quelque choſe à reprendre.

Que les maîtres de ballets ſe perſuadent que j'entends par geſtes les mouvements expreſſifs des bras ſoutenus par les caractères frappans & variés de la phyſionomie. Les bras d'un danſeur auront beau parler, ſi ſon viſage ne joue point, ſi l'altération que les paſſions impriment ſur les traits n'eſt pas ſenſible, ſi ſes yeux ne déclament point & ne décèlent pas la ſituation de ſon cœur, ſon expreſſion dès-lors eſt fauſſe, ſon jeu eſt machinal, & l'effet qui en réſulte pèche par le déſagrément & par le défaut de vérité & de vraiſemblance.

Je ne puis mieux le comparer qu'à ce que l'on voit dans des bals maſqués où il y a des jeux publics, mais principalement à Veniſe pendant le carnaval. Figurez-vous autour d'une table immenſe une quantité de joueurs portant tous des maſques plus ou moins groteſques, mais en général tous rians. En ne regardant que les phyſionomies, tous les joueurs ont l'air contens & ſatisfaits; on diroit que tous gagnent; mais que vos regards ſe fixent ſur leurs bras, leurs attitudes & leurs geſtes, vous voyez d'un côté l'attention immobile de l'incertitude, de la crainte ou de l'eſpérance; de l'autre, le mouvement impétueux de la fureur & du dépit; là, une bouche qui ſourit & un poing fermé qui menace le ciel; ici, vous entendez ſortir d'une bouche qui ſemble rire aux éclats, des imprécations terribles; enfin cette oppoſition de la figure avec le geſte produit un effet étonnant, plus facile à concevoir qu'à décrire. Tel eſt le danſeur dont la figure ne dit rien, tandis que ſes geſtes ou ſes pas expriment le ſentiment vif dont il eſt agité.

On ne peut ſe diſtinguer au théâtre que lorſqu'on eſt aidé par la nature; c'étoit le ſentiment de *Roſcius*. Selon lui, dit *Quintilien*, l'art du pantomime conſiſte dans la bonne grace & dans l'expreſſion naïve des affections de l'ame; elle eſt au-deſſus des règles & ne ſe peut enſeigner; la nature ſeule la donne.

Pour hâter les progrès de notre art & le rapprocher de la vérité, il faut faire un ſacrifice de tous les pas trop compliqués; ce que l'on perdra du côté des jambes ſe retrouvera du côté des bras. Plus les pas ſeront ſimples, & plus il ſera facile de leur aſſocier de l'expreſſion & des graces. Le goût fuit toujours les difficultés, il ne ſe trouve jamais avec elles; que les artiſtes les réſervent pour l'étude, mais qu'ils apprennent à les bannir de l'exécution; elles ne plaiſent point au public, elles ne ſont même qu'un plaiſir médiocre à ceux qui en ſentent le prix. Je regarde les difficultés multipliées de ſa muſique & de la danſe comme un jargon qui leur eſt abſolument étranger; leurs voix doivent être touchantes, c'eſt toujours au cœur qu'elles doivent parler; le langage qui leur eſt propre eſt celui du ſentiment; il ſéduit univerſellement, parce qu'il eſt entendu univerſellement de toutes les nations.

Tel *violon* eſt admirable, me dira-t-on; cela ſe peut, mais il ne me fait aucun plaiſir, il ne me flatte point, & il ne me cauſe aucune ſenſation. C'eſt qu'il a un langage, me répondra l'amateur, que vous n'entendez point; c'eſt une converſation qui n'eſt pas à la portée de tout le monde, continuera-t-il, mais elle eſt ſublime pour quiconque peut la comprendre & la ſentir; & ſes ſons ſont autant de ſentimens qui ſéduiſent & qui affectent lorſque l'on conçoit ſon langage.

Tant pis pour ce grand *violon*, lui dirai-je, ſi ſon mérite ne ſe borne uniquement qu'à plaire au petit nombre. Les airs ſont de tous les pays; qu'ils empruntent la voix qui leur eſt propre, ils n'auront pas beſoin d'interprète, & ils affecteront également & le connoiſſeur & l'ignorant; leur effet ne ſe borne-t-il au contraire qu'à frapper les yeux ſans

Digitized by Google

toucher le cœur, sans remuer les passions, sans ébranler l'ame, ils cessent dès-lors d'être aimables & de plaire; la voix de la nature & l'expression fidelle du sentiment porteront toujours l'émotion dans les ames les moins sensibles; le plaisir est un tribut que le cœur ne peut refuser aux choses qui le flattent & qui l'intéressent.

Un grand *violon* d'Italie arrive-t-il à Paris, tout le monde le court & personne ne l'entend; cependant on crie au miracle. Les oreilles n'ont point été flattées de son jeu, ses sons n'ont point touché, mais les yeux se sont amusés; il a démanché avec adresse, ses doigts ont parcouru le manche avec légèreté; que dis je, il a été jusqu'au chevalet; il a accompagné ces difficultés de plusieurs contorsions qui étoient autant d'invitations, & qui vouloient dire: *Messieurs, regardez-moi, mais ne m'écoutez pas; ce passage est diabolique; il ne flattera pas votre oreille, quoiqu'il fasse grand bruit; mais il y a vingt ans que je l'étudie.* L'applaudissement part; les bras & les doigts méritent des éloges; & on accorde à l'homme-machine & sans tête, ce que l'on refusera constamment de donner à un *violon* françois qui réunira au brillant de la main l'expression, l'esprit, le génie & les graces de son art.

Les danseurs Italiens ont pris depuis quelque temps le contre-pied des musiciens. Ne pouvant occuper agréablement la vue, & n'ayant pu hériter de la gentillesse de Fossan, ils font beaucoup de bruit avec les pieds en marquant toutes les notes; de sorte qu'on voit jouer avec admiration les *violons* de cette nation, & qu'on écoute danser avec plaisir leurs *pantomimes*. Ce n'est point-là le but que les beaux arts se proposent; ils doivent peindre, ils doivent imiter, mais avec des moyens naturels, simples, ingénieux. Le goût n'est pas dans les difficultés; il tient de la nature ses agrémens.

Tant que l'on sacrifiera le goût aux difficultés, que l'on ne raisonnera pas, que l'on fera consister la danse en tours de force, en voltiger, l'on fera un métier vil d'un art agréable; la danse, loin de faire des progrès, dégénérera & rentrera dans l'obscurité, & j'ose dire dans le mépris où elle étoit il n'y a pas un siècle.

Ce ne seroit pas m'entendre que de penser que je cherche à abolir les mouvements ordinaires des bras, tours les pas difficiles & brillans, & toutes les positions élégantes de la danse; je demande plus de variété & d'expression dans les bras, je voudrois les voir parler avec plus d'énergie; ils peignent le sentiment & la volupté, mais ce n'est pas assez; il faut encore qu'ils peignent la fureur, la jalousie, le dépit, l'inconstance, la douleur, la vengeance, l'ironie, toutes les passions de l'homme, & que, d'accord avec les yeux, la physionomie & les gestes, ils me fassent entendre le sentiment de la nature. Je veux encore que les pas soient placés avec autant d'esprit que d'art, & qu'ils répondent à l'action & aux mouvements de l'ame du danseur; j'exige que dans une expression vive on ne forme point de pas lents; que dans une scène grave on n'en fasse point de légers; que dans des mouvements de dépit on sache éviter tous ceux qui, ayant de la légereté, trouveroient place dans un mouvement d'inconstance; je voudrois enfin que l'on cessât, pour ainsi dire, d'en faire dans les instants de désespoir & d'accablement; c'est au visage seul à peindre; c'est aux yeux à parler; les bras même doivent être immobiles; & le danseur, dans ces sortes de scènes, ne sera jamais aussi excellent que lorsqu'il ne dansera pas, ou que sa danse n'aura pas l'air d'en être une. C'est-là ou l'art & l'imagination du maître de ballets doivent agir: qu'il suive toutes mes vues, toutes mes idées, qu'il se fasse un genre neuf; il verra alors que tout ce que j'avance peut se mettre en pratique & réunir tous les suffrages.

Quant aux positions, tout le monde sait qu'il y en a cinq; on prétend même qu'il y en a dix, divisées assez singulièrement en bonnes ou en mauvaises, en fausses ou en vraies. Le compte n'y fait rien, & je ne le contesterai point; je dirai simplement que ces positions sont bonnes à sçavoir, & meilleures encore à oublier, & qu'il est de l'art du grand danseur de s'en écarter agréablement. Au reste, toutes celles où le corps est ferme & bien dessiné sont excellentes; je n'en connois de mauvaises que lorsque le corps est mal *grouppé*, qu'il chancèle, & que les jambes ne peuvent le soutenir. Ceux qui sont attachés à l'alphabet de leur profession, me traiteront d'innovateur & de fanatique; mais je les renverrai à l'école de peinture & de sculpture, & je leur demanderai ensuite s'ils approuvent ou s'ils condamnent la position du beau Gladiateur & celle de l'Hercule? les désapprouvent-ils? j'ai gain de cause, ce sont des aveugles; les approuvent-ils? ils ont perdu, puisque je leur prouverai que les positions de ces deux statues, chefs-d'œuvre de l'antiquité, ne sont pas des positions adoptées dans les principes de la danse.

La plus grande partie de ceux qui se livrent au théâtre, croient qu'il ne faut avoir que des jambes pour être danseur, de la mémoire pour être comédien, & de la voix pour être chanteur. En partant d'un principe aussi faux, les uns ne s'appliquent qu'à remuer les jambes, les autres qu'à faire des efforts de mémoire, & les derniers qu'à pousser des cris ou des sons; ils s'étonnent, avec plusieurs années d'un travail pénible, d'être jugés détestables; mais il n'est pas possible de réussir dans un art sans en étudier les principes, sans en connoître l'esprit & sans en sentir les effets. Un bon ingénieur ne s'emparera pas des ouvrages les plus foibles d'une place, s'ils sont commandés par des hauteurs capables de les défendre & de l'en déloger. L'unique moyen d'assurer sa conquête, est de se rendre maître des principaux ouvrages & de les emporter; parce que ceux qui leur sont inférieurs ne feront plus alors qu'une foible résistance, ou se rendront d'eux-mêmes. Il en est des arts comme des places,

Digitized by Google

& des artiſtes comme des ingénieurs ; il ne s'agit pas d'effleurer, il faut approfondir ; ce n'eſt pas aſſez que de connoître les difficultés, il faut les combattre & les vaincre. Ne s'attache-t-on qu'aux petites parties, ne ſaiſit on que la ſuperficie des choſes ? On languit dans la médiocrité & dans l'obſcurité.

Je ferai d'un homme ordinaire un danſeur comme il y en a mille, pourvu qu'il ſoit paſſablement bien fait ; je lui enſeignerai à remuer les bras & les jambes & à tourner la tête ; je lui donnerai de la fermeté, du brillant & de la vîteſſe ; mais je ne pourrai le douer de ce feu, de cet eſprit, de ces graces & de cette expreſſion de ſentiment qui eſt l'ame de la vraie *pantomime* ; la nature fut toujours au-deſſus de l'art ; il n'appartient qu'à elle de faire des miracles.

Le défaut de lumières & de goût qui règne parmi la plupart des danſeurs, prend ſa ſource de la mauvaiſe éducation qu'ils reçoivent ordinairement. Ils ſe livrent au théâtre, moins pour s'y diſtinguer que pour ſecouer le joug de la dépendance ; moins pour ſe dérober à une profeſſion plus tranquille que pour jouir des plaiſirs qu'ils croient rencontrer à chaque inſtant dans celle qu'ils embraſſent ; ils ne voient, dans ce premier moment d'enthouſiaſme, que les roſes du talent qu'ils veulent acquérir. Ils apprennent la danſe avec fureur ; leur goût ſe ralentit à meſure que les difficultés ſe font ſentir & qu'elles ſe multiplient ; ils ne ſaiſiſſent que la partie groſſière de l'art ; ils ſautent plus ou moins haut ; ils s'attachent à former machinalement une multitude de pas ; & ſemblables à ces enfans qui diſent beaucoup de mots ſans idées & ſans ſuite, ils font beaucoup de pas ſans monſs, ſans goût & ſans graces.

Ce mélange innombrable de pas enchaînés plus ou moins mal, cette exécution difficile, ces mouvements compliqués, ôtent, pour ainſi dire, la parole à la danſe. Plus de ſimplicité, plus de douceur & de moëlleux dans les mouvements procureroit au danſeur la facilité de peindre & d'exprimer. Il pourroit ſe partager entre le méchaniſme des pas & les mouvements qui ſont propres à rendre les paſſions ; la danſe alors délivrée des petites choſes, pourroit ſe livrer aux plus grandes. Il eſt conſtant que l'eſſoufflement qui réſulte d'un travail ſi pénible, ôte les moyens au danſeur ; que les entrechats & les cabrioles altèrent le caractère de la belle danſe ; & qu'il eſt moralement impoſſible de mettre de l'ame, de la vérité & de l'expreſſion dans les mouvements, lorſque le corps eſt ſans ceſſe ébranlé par des ſecouſſes violentes & réitérées, & que l'eſprit n'eſt exactement occupé qu'à le préſerver des accidents, des chûtes qui le menacent à chaque inſtant.

On ne doit pas s'étonner de trouver plus d'intelligence & de facilité à rendre le ſentiment par ni les comédiens que parmi les danſeurs. La plupart des premiers reçoivent communément plus d'éducation que les derniers. Leur état d'ailleurs les porte à un genre d'étude propre à donner, avec l'uſage du monde & le ton de la bonne compagnie, l'envie de s'inſtruire & d'étendre leurs connoiſſances au-delà des bornes du théâtre ; ils s'attachent à la littérature ; ils connoiſſent les poëtes, les hiſtoriens ; & pluſieurs d'entre eux ont prouvé, par leurs ouvrages, qu'ils joignoient au talent de bien dire, celui de compoſer agréablement. Si toutes ces connoiſſances ne ſont pas exactement analogues à leur profeſſion, elles ne laiſſent pas de contribuer à la perfection à laquelle ils parviennent. De deux acteurs également ſervis par la nature, celui qui ſera le plus éclairé ſera, ſans contredit, celui qui mettra le plus d'eſprit & de légéreté dans ſon jeu.

Les danſeurs devroient s'attacher, ainſi que les comédiens, à peindre & à ſentir, puiſqu'ils ont le même objet à remplir. S'ils ne ſont vivement affectés de leurs rôles, s'ils n'en ſaiſiſſent le caractère avec vérité, ils ne peuvent ſe flatter de réuſſir & de plaire ; ils doivent également enchaîner le public par la force de l'illuſion, & lui faire éprouver tous les mouvements dont ils ſont animés. Cette vérité, cet enthouſiaſme qui caractériſe le grand acteur & qui eſt l'ame des beaux arts, eſt, ſi j'oſe m'exprimer ainſi, l'image du coup électrique ; c'eſt un feu qui ſe communique avec rapidité, qui embraſe dans un inſtant l'imagination des ſpectateurs, qui ébranle leur ame & qui ouvre leur cœur à la ſenſibilité.

Le cri de la nature, ou les mouvements vrais de l'action *pantomime*, doivent également toucher ; le premier attaque le cœur par l'ouïe, le dernier par la vue, ils feront l'un & l'autre une impreſſion auſſi forte, ſi cependant les images de la *pantomime* ſont auſſi vives, auſſi frappantes & auſſi animées que celles du diſcours.

Il n'eſt pas poſſible d'imprimer cet intérêt en récitant machinalement de beaux vers & en faiſant tout ſimplement de beaux pas ; il faut que l'ame, la phyſionomie, le geſte & les attitudes parlent toutes à-la-fois, & qu'elles parlent avec autant d'énergie que de vérité. Le ſpectateur ſe mettra-t-il à la place de l'acteur, ſi celui-ci ne ſe met à celle du héros qu'il repréſente ? Peut-il eſpérer d'attendrir & de faire verſer des larmes, s'il n'en répand lui-même ? Sa ſituation touchera-t-elle, s'il ne la rend touchante, & s'il n'en eſt vivement affecté ?

Vous me direz peut-être que les comédiens ont ſur les danſeurs l'avantage de la parole, la force & l'énergie du diſcours. Mais ces derniers n'ont-ils pas les geſtes, les attitudes, les pas & la muſique, que l'on doit regarder comme l'organe & l'interprète des mouvements ſucceſſifs du danſeur ?

Pour que notre art parvienne à ce degré de ſublimité que je demande & que je lui ſouhaite, il eſt indiſpenſablement néceſſaire que les danſeurs partagent leur temps & leurs études entre l'eſprit & le corps, & que tous les deux ſoient enſemble

Digitized by Google

l'objet de leur application ; mais on donne malheureusement tout au dernier, & l'on refuse tout à l'autre. La tête conduit rarement les jambes ; & comme l'esprit & le goût ne résident pas dans les pieds, on s'égare souvent ; l'homme intelligent disparoît ; il n'en reste qu'une machine mal combinée livrée à la stérile admiration des sots & au juste mépris des connoisseurs.

Etudions donc ; cessons de ressembler à ces marionnettes, dont les mouvements dirigés par des fils grossiers n'amusent & ne font illusion qu'au peuple. Si notre ame détermine le jeu & l'action de nos ressorts, dès-lors les pieds, les jambes, le corps, la physionomie & les yeux seront mus dans des sens justes, & les effets résultants de cette harmonie & de cette intelligence, intéresseront également le cœur & l'esprit.

Des qualités physiques du danseur.

Il est rare, pour ne pas dire impossible, de trouver des hommes exactement bien faits ; & par cette raison, il est très-commun de rencontrer une foule de danseurs construits désagréablement, & dans lesquels on n'apperçoit que trop souvent des défauts de conformation que toutes les ressources de l'art ont peine à déguiser. Seroit-ce par une fatalité attachée à la nature humaine, que nous nous éloignons toujours de ce qui convient, & que nous nous proposons si communément de courir une carrière dans laquelle nous ne pouvons ni marcher ni nous soutenir ? C'est cet aveuglement, c'est cette ignorance dans laquelle nous sommes de nous-mêmes, qui produit la foule immense de mauvais poëtes, de peintres médiocres, de plats comédiens, de musiciens bruyans, de danseurs ou de baladins détestables, que fais-je, d'hommes insupportables dans tous les genres. Ces mêmes hommes placés où ils devroient être, auroient été utiles ; mais hors du lieu & du rang qui leur étoient assignés, leur véritable talent est enfoui, & celui d'être à l'envi plus ridicules les uns que les autres lui est substitué.

La première considération à faire lorsqu'on se destine à la danse dans un âge du moins où l'on est capable de réfléchir, est celle de sa construction. Ou les vices naturels qu'on observe en soi sont tels que rien ne peut y remédier ; en ce cas il faut perdre sur-le-champ & totalement de vue l'idée que l'on s'étoit formée de l'avantage de concourir aux plaisirs des autres ; ou ces vices peuvent être réformés par une application, par une étude constante, & par les conseils & les avis d'un maître instruit & éclairé ; & dès-lors il importe essentiellement de ne négliger aucun des efforts qui peuvent remédier à des imperfections dont on triomphera, si on prévient le temps où les parties ont acquis leur dernier degré de force & de consistance, où la nature a pris son pli, & où le défaut à vaincre s'est fortifié par une habitude trop longue & trop invétérée pour pouvoir être détruit.

Malheureusement il est peu de danseurs capables de ce retour sur eux-mêmes. Les uns, aveugles par l'amour propre, imaginent être sans défauts ; les autres ferment, pour ainsi dire, les yeux sur ceux que l'examen le plus léger leur feroit découvrir ; or, dès qu'ils ignorent ce que tout homme qui a quelques lumières est en droit de leur reprocher, il n'est pas étonnant qu'ils manquent leur but. L'arrangement disproportionné des parties s'oppose sans cesse en eux au jeu des ressorts, & à l'harmonie qui devroit former un ensemble ; plus de liaison dans les pas ; plus de moelleux dans les mouvements ; plus d'élégance dans les attitudes & dans les oppositions ; plus de proportion dans les *déploiements*, & par conséquent plus de fermeté ni d'aplomb. Voilà où se réduit l'exécution des danseurs qui s'aveuglent sur leur conformation, & qui craignent de s'envisager eux-mêmes dans le moment de leurs études & de leurs exercices. Nous pouvons sans les offenser, & en leur rendant la justice qui leur est due, les nommer mauvais danseurs.

Vraisemblablement si les bons maîtres étoient plus communs, les élèves ne seroient pas si rares ; mais les maîtres qui sont en état d'enseigner ne donnent point de leçons, & ceux qui en donnent prendre ont toujours la fureur d'en donner aux autres. Que dirons-nous de leur négligence & de l'uniformité avec laquelle ils enseignent ? La vérité n'est qu'une, s'écriera-t-on. J'en conviens ; mais n'est-il qu'une manière de la démontrer & de la faire passer aux écoliers auxquels on s'attache, & ne doit-on pas nécessairement les conduire au même but par des chemins différens ? J'avoue que pour y parvenir il faut une sagacité réelle ; car sans réflexion & sans étude, il n'est pas possible d'appliquer les principes selon les genres divers de conformation & les degrés différens d'aptitude ; on ne peut saisir d'un coup-d'œil ce qui convient à l'un, ce qui ne sauroit convenir à l'autre, & l'on ne vaine point enfin ses leçons à proportion des diversités que la nature ou que l'habitude, souvent plus rebelle que la nature même, nous offre & nous présente.

C'est donc essentiellement au maître que le soin de placer chaque élève dans le genre qui lui est propre est réservé. Il ne s'agit pas à cet effet de posséder seulement les connoissances les plus exactes de l'art. Il faut encore se défendre soigneusement de ce vain orgueil qui persuade à chacun que sa manière d'exécuter est l'unique & la seule qui puisse plaire ; car un maître qui se propose toujours comme un modèle de perfection, & qui ne s'attache à faire de ses écoliers qu'une copie dont il est le bon ou le mauvais original, ne réussira à en former de passables que lorsqu'il en rencontrera qui seront doués des mêmes dispositions que lui, & qui auront la même taille, la même conformation & la même intelligence, enfin la même aptitude.

Parmi les défauts de construction, j'en remarque communément deux principaux : l'un est d'être

jarret

arreté, & l'autre d'être *arqué*. Ces deux vices de conformation ſont preſque généraux, & ne diffèrent que du plus au moins; auſſi voyons-nous très-peu de danſeurs qui en ſoient exempts.

Nous diſons qu'un homme eſt *jarreté*, lorſque ſes hanches ſont étroites & en-dedans, ſes cuiſſes rapprochées l'une de l'autre, ſes genoux gros & ſi ſerrés qu'ils ſe touchent & ſe coltent étroitement, quoique ſes pieds ſoient diſtans l'un de l'autre, ce qui forme à-peu-près la figure d'un triangle depuis les genoux juſqu'aux pieds; j'obſerve encore un volume énorme dans la partie inférieure de ſes chevilles, une forte élévation dans le cou-de-pied, & le *tendon d'Achille* eſt non ſeulement en lui grêle & mince, mais il eſt fort éloigné de l'articulation.

Le danſeur *arqué* eſt celui en qui on remarque le défaut contraire. Ce défaut règne également depuis la hanche juſqu'aux pieds; car ces parties décrivent une ligne qui donne en quelque ſorte la figure d'un arc; en effet, les hanches ſont évaſées, & les cuiſſes & les genoux ſont ouverts, de manière que le jour qui doit ſe rencontrer naturellement entre quelques unes de ces portions des extrémités inférieures lorſqu'elles ſont jointes, perce dans la totalité & paroît beaucoup plus conſidérable qu'il ne devroit l'être. Les perſonnes ainſi conſtruites ont d'ailleurs le pied long & plat, la cheville exté ieure ſaillante, & le *tendon d'Achille* gros & rapproché de l'articulation. Ces deux défauts, diamétralement oppoſés l'un à l'autre, prouvent avec plus de force que tous les diſcours, que les leçons qui conviennent au premier ſeroient nuiſibles au ſecond, & que l'étude de deux danſeurs auſſi différens par la taille & par la forme, ne peut être la même. Celui qui eſt *jarreté* doit s'appliquer continuellement à éloigner les parties trop reſſerrées; le premier moyen pour y réuſſir eſt de tourner les cuiſſes en dehors, & de les mouvoir dans ce ſens, en profitant de la liberté du mouvement de rotation du *fémur* dans la cavité *cotyloïde* des os des hanches. Aidés par cet exercice, les genoux ſuivront la même direction & rentreront, pour ainſi dire, dans leur place. La *rotule*, qui ſemble deſtinée à limiter le *rejet* du genou trop en arrière de l'articulation, tombera perpendiculairement ſur la pointe du pied; & la cuiſſe & la jambe ne ſortant plus de la ligne, en décriront alors une droite qui aſſurera la fermeté & la ſtabilité du tronc.

Le ſecond remède à employer eſt de conſerver une flexion continuelle dans l'articulation des genoux, & de paroître extrêmement tendu ſans l'être en effet; c'eſt-là l'ouvrage du temps & de l'habitude; lorſqu'elle eſt fortement contractée, il eſt comme impoſſible de reprendre ſa poſition naturelle & vicieuſe ſans des efforts qui cauſent dans ces parties un engourdiſſement & une douleur inſupportable. J'ai connu des danſeurs qui ont trouvé l'art de dérober ce défaut à tel point qu'on ne s'en ſeroit jamais apperçu, ſi l'entrechat droit & les temps trop forts ne les avoient décelés. En voici la raiſon: la contraction des muſcles dans les efforts du ſaut roidit les articulations, & force chaque partie à rentrer dans ſa place & à revenir à ſa forme naturelle; les genoux ainſi forcés ſe portent donc en-dedans, ils reprennent leur volume; ce volume met un obſtacle aux battemens de l'entrechat; plus ces parties ſe joignent, plus celles qui leur ſont inférieures s'éloignent; les jambes ne pouvant ni *battre* ni *croiſer*, reſtent comme immobiles au moment de l'action des genoux qui roulent déſagréablement l'un ſur l'autre, & l'entrechat n'étant ni *coupé*, ni *battu*, ni *croiſé* par le bas, ne ſauroit avoir la viteſſe & le brillant qui en ſont le mérite. Rien n'eſt ſi difficile à mon ſens que de maſquer les défauts, ſur-tout dans les inſtans d'une exécution forte, où toute la machine eſt ébranlée, où elle reçoit des ſecouſſes violentes & réitérées, & où elle ſe livre à des mouvemens contraires & à des efforts continuels & variés. Si l'art peut alors l'emporter ſur la nature, de quels éloges le danſeur ne ſe rend-il pas dignes?

Celui qui ſera ainſi conſtruit renoncera aux entrechats, aux cabrioles & à tous temps durs & compliqués, avec d'autant plus de raiſon qu'il ſera infailliblement foible; car ſes hanches étant étroites, ou pour parler le langage des anatomiſtes, les *os du* baſſin étant en lui moins évaſés, ils fourniſſent moins de jeu aux muſcles qui s'y attachent, & dont dépendent en partie les mouvements du tronc; mouvements & inflexions beaucoup plus aiſés, lorſque ces mêmes os ont beaucoup plus de largeur, parce qu'alors les muſcles aboutiſſent ou partent d'un point plus éloigné du centre de gravité. Quoi qu'il en ſoit, la danſe noble & *terre-à-terre* eſt la ſeule qui convienne à de pareils danſeurs. Au reſte, ce que les danſeurs jarrerés perdent du côté de la force, ils ſemblent le regagner du côté de l'adreſſe. J'ai remarqué qu'ils étoient moëlleux, brillans dans les choſes les plus ſimples, aiſés dans les difficultés qui ne demandent point d'efforts propres dans leur exécution, & que leur *percuſſion* eſt toujours opérée avec grace, parce qu'ils ſe ſervent & qu'ils profitent & des pointes & des reſſorts qui font mouvoir le cou-de-pied; ces qualités les dédommagent de la force qui leur manque.

Ceux qui ſont *arqués* ne doivent s'attacher qu'à rapprocher les parties trop diſtantes, pour diminuer le vuide qui ſe rencontre principalement entre les genoux; ils n'ont pas moins beſoin que les autres de l'exercice qui meut les cuiſſes en dehors, & il leur eſt même moins facile de déguiſer leurs défauts. Communément ils ſont forts & vigoureux; ils ont par conſéquent moins de ſouplеſſe dans les muſcles, & leurs articulations jouent avec moins d'aiſance. On comprend au ſurplus que ſi ce vice de conformation provenoit de la diffèrmité des os, tout travail ſeroit inutile & les efforts de l'art impuiſſans. J'ai dit que les danſeurs *jarrerés* doivent conſerver une petite flexion dans l'exécution; ceux-ci, par la raiſon contraire, doivent être exac-

tement tendus, & croiser leurs temps bien plus étroitement, afin que la réunion des parties puisse diminuer le jour ou l'intervalle qui les sépare naturellement. Ils sont nerveux, vifs & brillans dans les choses qui tiennent plus de la force que de l'adresse; nerveux & légers, attendu la direction de leurs *faisceaux musculeux*, & vu la consistance & la résistance de leurs *ligamens articulaires*; vifs, parce qu'ils *croisent* plus du bas que du haut, & qu'ayant, par cette raison, peu de chemin à faire pour *battre* les temps, ils les *passent* avec plus de vîtesse; brillans, parce que le jour perce entre les parties qui se *croisent* & se *décroisent*. Ce jour est exactement le *clair-obscur* de la danse; car si les temps de l'entrechat ne sont ni *coupés* ni *battus*, & qu'ils soient au contraire frottés & roulés l'un sur l'autre, il n'y aura point de clair qui fasse valoir les ombres, & les jambes trop réunies n'offriront qu'une masse indistincte & sans effet. Ils ont peu d'adresse, parce qu'ils comptent trop sur leurs forces, & que cette même force s'oppose en eux à la souplesse & à l'aisance. Leur vigueur les abandonne-t-elle un instant, ils sont gauches; ils ignorent l'art de dérober leurs situations par des temps simples qui, n'exigeant aucune force, donnent toujours le temps d'en reprendre de nouvelles; ils ont de plus très-peu d'élasticité & percutent rarement de la pointe.

Je crois en découvrir la véritable raison *lorsque je considere la forme* longue & plate de leurs pieds. Je compare cette partie à un *levier* dans lequel le poids est entre *l'appui & la puissance*, tandis que *l'appui & la puissance* sont à ses extrémités. Ici le point fixe ou l'appui se trouve à l'extrémité du pied, la résistance ou le poids du corps porte sur le coude-pied, & la puissance qui élève & soutient ce poids, est appliquée au talon par le moyen du *tendon d'Achille*; or, comme le *levier* est plus grand dans un pied long & plat, le poids du corps est plus éloigné du *point d'appui* & plus près de la puissance; donc la pesanteur du corps doit augmenter, & la force du *tendon d'Achille* diminuer en proportion égale. Je dis donc que cette pesanteur n'étant pas dans une proportion aussi exacte dans les danseurs jarretés qui ont extraordinairement le coude-pied élevé & fort, ces premiers ont nécessairement moins de facilité à se hausser sur l'extrémité des pointes.

J'ai observé encore que les défauts qui se rencontrent depuis les hanches jusqu'aux pieds, se font sentir depuis l'épaule jusqu'à la main; le plus souvent l'épaule suit la conformation des hanches; le coude, celle du genou; le poignet, celle du pied. Une légère attention vous convaincra de cette vérité, & vous verrez qu'en général les défauts de conformation provenant de l'arrangement vicieux de quelques articulations, s'étendent à toutes. Ce principe posé, l'artiste doit suggérer, relativement aux bras, des mouvements proportionnés à leur longueur; les bras longs ne peuvent perdre de leur étendue que par les *rondeurs* qu'on leur donne. L'art consiste à tirer parti de ces imperfections, & je connois des danseurs qui, par le moyen des *effacemens* du corps, dérobent habilement la longueur de leur bras; ils en font *fuir* une partie dans l'ombre.

J'ai dit que les danseurs *jarretés* étoient foibles, ils sont minces & déliés; les danseurs *arqués*, plus vigoureux, sont gros & nerveux. On pense assez communément qu'un homme gros & trapu doit être lourd; ce principe est vrai quant au poids réel du corps, mais il est faux en ce qui concerne la danse; car la légèreté ne naît que de la force des muscles. Tout homme qui n'en sera aidé que foiblement tombera toujours avec pesanteur. La raison en est simple: les parties foibles ne pouvant résister dans l'instant de la chûte aux plus fortes, c'est-à-dire au poids du corps, qui acquiert à proportion de la hauteur dont il tombe, un nouveau degré de pesanteur, cèdent & fléchissent; & c'est dans ce moment de relâchement & de flexion que le bruit de la chûte se fait entendre, bruit qui diminue considérablement, & qui peut même être insensible quand le corps peut se maintenir dans une ligne exactement perpendiculaire, & lorsque les muscles & les ressorts ont la force de s'opposer à la force même, & de résister avec vigueur au choc qui pourroit les faire succomber.

La nature n'a point exempté les femmes des imperfections dont je vous ai parlé; mais l'artifice & la mode des jupes heureusement viennent au secours de nos danseuses. Le panier cache une multitude de défauts, & l'œil curieux des critiques ne monte pas assez haut pour décider. La plupart d'entre elles dansent les genoux ouverts comme si elles étoient naturellement arqués. Grace à cette mauvaise habitude & aux jupes, elles paroissent plus brillantes que les hommes, parce que, comme je l'ai dit, ne *battant* que du bas de la jambe, elles *passent* leurs temps avec plus de vîtesse que nous, qui ne dérobant rien au spectateur, sommes obligés de les *battre* tendus & de les faire partir primordialement de la hanche; & vous comprenez qu'il faut plus de temps pour remuer un tout qu'une partie. Quant au brillant qu'elles ont, la vivacité y contribue, mais cependant bien moins que les jupes, qui, en dérobant la longueur des parties, fixent plus attentivement les regards & les frappent davantage; tout le feu des *battemens* étant, pour ainsi dire, réuni dans un point, paroît plus vif & plus brillant; l'œil l'embrasse tout entier; il est moins partagé & moins distrait à proportion du peu d'espace qu'il a à parcourir.

D'ailleurs une jolie physionomie, de beaux yeux, une taille élégante & des bras voluptueux sont des écueils inévitables contre lesquels la critique va se briser, & des titres puissans à l'indulgence du spectateur, dont l'imagination substitue au plaisir qu'il n'a pas, celui qu'il pourroit avoir hors de la scène.

Digitized by Google

Rien n'eſt ſi néceſſaire que le tour de la cuiſſe en dehors pour bien danſer ; & rien n'eſt ſi naturel aux hommes que la poſition contraire ; nous naiſſons avec elle ; il eſt inutile, pour vous convaincre de cette vérité, de vous citer pour exemple les Levantins, les Africains & tous les peuples qui danſent, ou plutôt qui ſautent & qui ſe meuvent ſans principes. Sans aller ſi loin, conſidérez les enfans ; jettez les yeux ſur les habitans de la campagne, & vous verrez que tous ont les pieds en-dedans. La ſituation contraire eſt donc de pure convention ; & une preuve non équivoque que ce défaut n'eſt qu'imaginaire, c'eſt qu'un peintre pécheroit autant contre la nature que contre les règles de ſon art, s'il plaçoit ſon modèle les pieds tournés comme ceux d'un danſeur. Ainſi pour danſer avec élégance, marcher avec grace & ſe préſenter avec nobleſſe, il faut abſolument renverſer l'ordre des choſes & contraindre les parties, par une application auſſi longue que pénible, à prendre une toute autre ſituation que celle qu'elles ont primordialement reçue.

On ne peut parvenir à opérer ce changement d'une néceſſité abſolue dans notre art, qu'en entreprenant de le produire dès le temps de l'enfance ; c'eſt le ſeul moment de réuſſir, parce qu'alors toutes les parties ſont ſouples, & qu'elles ſe prêtent facilement à la direction qu'on veut leur donner.

Un jardinier habile ne s'aviſeroit ſûrement pas de mettre un vieux arbre de *plein-vent* en eſpalier ; ſes branches trop dures n'obéiroient pas, & ſe briſeroient plutôt que de céder à la contrainte qu'on voudroit leur impoſer. Qu'il prenne un jeune arbriſſeau, il parviendra facilement à lui donner telle forme qu'il voudra ; ſes branches tendres ſe plieront & ſe placeront à ſon gré ; le temps, en fortifiant ſes rameaux, fortifiera la pente que la main du maître aura dirigée, & chacun d'eux s'aſſujettira pour toujours à l'impreſſion & à la direction que l'art lui aura preſcrite.

Voilà donc la nature changée ; mais cette opération une fois faite, il n'eſt plus permis à l'art de faire un ſecond miracle, en rendant à l'arbre ſa première forme. La nature, dans certaines parties, ne ſe prête à des changements qu'autant qu'elle eſt foible encore. Le temps lui a-t-il donné des forces, elle réſiſte, elle eſt indomptable.

Concluons de-là que les parens ſont, ou du moins devroient être les premiers maîtres de leurs enfans. Combien de défectuoſités ne rencontrons-nous point chez eux lorſqu'on nous les confie ? C'eſt, dira-t-on, la faute des nourrices. Raiſons foibles, excuſe frivole, qui, loin de juſtifier la négligence des pères & des mères, ne ſervent qu'à les condamner. En ſuppoſant que les enfans aient été mal emmaillotés, c'eſt un motif de plus pour exciter leur attention, puiſqu'il eſt certain que deux ou trois ans de négligence de la part des nourrices, ne peuvent prévaloir ſur huit ou neuf années des ſoins paternels.

Mais revenons à la poſition en-dedans. Un danſeur *en-dedans* eſt un danſeur mal-adroit & déſagréable. L'attitude contraire donne de l'aiſance & du brillant ; elle répand des graces dans les pas, dans les développemens, dans les poſitions & dans les attitudes.

On réuſſit difficilement à ſe mettre *en-dehors*, parce qu'on ignore ſouvent les vrais moyens qu'il faut employer pour y parvenir. La plupart des jeunes gens qui ſe livrent à la danſe ſe perſuadent qu'ils parviendront à ſe tourner, en forçant uniquement leurs pieds à ſe placer *en-dehors*. Je ſais que cette partie peut ſe prêter à cette direction par ſa ſoupleſſe, & la mobilité de ſon articulation avec la jambe ; mais cette méthode eſt d'autant plus fauſſe, qu'elle déplace les chevilles, & qu'elle n'opère rien ſur les genoux ni ſur les cuiſſes.

Il eſt encore impoſſible de jetter les premières de ces parties *en-dehors* ſans le ſecours des ſecondes. Les genoux en effet n'ont que deux mouvements, celui de flexion & celui d'extenſion ; l'un détermine la jambe en arrière, & l'autre la détermine en avant ; or ils ne pourroient ſe porter *en-dehors* d'eux-mêmes ; & tout dépend eſſentiellement de la cuiſſe, puiſque c'eſt elle qui commande ſouverainement aux parties qu'elle domine & qui lui ſont inférieures. Elle les tourne conſéquemment au mouvement de rotation dont elle eſt douée ; & dans quelque ſens qu'elle ſe meuve, le genou, la jambe & le pied ſont forcés à la ſuivre.

Je ne parlerai point d'une machine que l'on nomme *tourne-hanche*, machine mal imaginée & mal combinée, qui, loin d'opérer efficacement, eſtropie ceux qui s'en ſervent, en imprimant dans la ceinture un débat beaucoup plus déſagréable que celui qu'on veut détruire.

Les moyens les plus ſimples & les plus naturels ſont toujours ceux que la raiſon & le bon ſens doivent adopter lorſqu'ils ſont ſuffiſans. Il ne faut donc, pour ſe mettre *en-dehors*, qu'un exercice modéré, mais continuel. Celui des ronds ou tours de jambes en dedans ou en dehors, & des grands *battemens tendus* partant de la hanche, eſt l'unique & le ſeul à préférer. Inſenſiblement il donne du jeu, du reſſort & de la ſoupleſſe, au lieu que la boîte ne ſollicite qu'à des mouvements qui ſe reſſentent plutôt de la contrainte que de la liberté qui doit les faire naître.

En gênant les doigts de quiconque joue d'un inſtrument, parviendra-t-on à lui donner un jeu vif & une cadence brillante ? Non ſans doute ; ce n'eſt que l'uſage libre de la main & des jointures qui peut lui procurer cette viteſſe, ce brillant & cette préciſion qui ſont l'ame de l'exécution. Comment donc un danſeur réuſſira-t-il à avoir toutes ces perfections, s'il paſſe la moitié de ſa vie dans des entraves ? Oui, l'uſage de cette machine eſt pernicieux. Ce n'eſt point par la violence que l'on corrige un défaut inné, c'eſt l'ouvrage du temps, de l'étude & de l'application.

Digitized by Google

Il eſt encore des perſonnes qui commencent trop tard, & qui prennent la danſe dans l'âge où l'on doit ſonger à la quitter. Vous comprenez que dans cette circonſtance les machines n'opèrent pas plus efficacement que le travail. J'ai connu des hommes qui ſe donnoient une queſtion d'autant plus douloureuſe, que tout en eux étant formé, ils étoient privés de cette ſoupleſſe qui ſe perd avec la jeuneſſe; un défaut de trente cinq ans eſt un vieux défaut; il n'eſt plus temps de le détruire ni de le pallier.

Ceux qui naiſſent de l'habitude ſont en grand nombre; je vois tous les enfans occupés en quelque ſorte à déranger & à défigurer leur conſtruction. Les uns ſe déplacent les chevilles par l'habitude qu'ils contractent de n'être que ſur une jambe, & de jouer, pour ainſi dire, avec l'autre, en portant continuellement le pied ſur lequel le corps n'eſt point appuyé, dans une poſition défagréable & forcée, mais qui ne les fatigue point, parce que la foibleſſe de leurs ligamens & de leurs muſcles ſe prête à toutes ſortes de mouvemens; d'autres fauſſent leurs genoux par les attitudes qu'ils adoptent de préférence à celles qui leur ſont naturelles. Ce lui-ci, par une ſuite de l'habitude qu'il prend de ſe tenir de travers & d'avancer une épaule, ſe déplace une omoplate; celui là enfin, répétant à chaque inſtant un mouvement & une ſituation contraire, jette ſon corps tout d'un côté, & parvient à avoir une hanche plus groſſe que l'autre.

Je ne finirois point ſi je vous parlois de tous les inconvéniens qui prennent leur ſource d'un mauvais maintien. Tous ces défauts, mortifians pour ceux qui les ont contractés, ne peuvent s'effacer que dans leur commencement. L'habitude qui naît de l'enfance ſe fortifie dans la jeuneſſe, s'enracine dans l'âge viril, elle eſt indeſtructible dans la vieilleſſe.

Les danſeurs devroient ſuivre le même régime que les Athlètes, & uſer des mêmes précautions dont ils ſe ſervoient lorſqu'ils alloient lutter & combattre; cette attention les préſerveroit des accidents qui leur arrivent journellement; accidents auſſi nouveaux ſur le théâtre que les cabrioles, & qui ſe font multipliés à meſure que l'on a voulu outrer la nature, & la contraindre à des actions le plus ſouvent au deſſus de ſes forces. Si notre art exige avec les qualités de l'eſprit la force & l'agilité du corps, quels ſoins ne devrions-nous pas apporter pour nous former un tempérament vigoureux! Pour être bon danſeur, il faut être ſobre; les chevaux anglois (qu'on me permette la comparaiſon), deſtinés aux courſes rapides, auroient-ils cette viteſſe & cette agilité qui les diſtingue & qui leur fait donner la préférence ſur les autres chevaux, s'ils étoient moins bien ſoignés? Tout ce qu'ils mangent eſt peſé avec la plus grande exactitude; tout ce qu'ils boivent eſt ſcrupuleuſement meſuré; le temps de leur exercice eſt fixé, ainſi que celui de leur repos. Si ces précautions opèrent efficacement ſur des animaux robuſtes, combien une vie ſage & réglée n'influeroit-elle pas ſur des êtres naturellement foibles, mais appellés à un exercice violent & pénible, qui exige la complexion la plus forte & la plus robuſte?

La rupture du *tendon d'Achille* & de la jambe, le déboîtement du pied, en un mot, la luxation des parties quelconques, ſont communément occaſionnés dans un danſeur par trois choſes; 1°. par les inégalités du théâtre, par une trappe mal aſſurée, ou par du ſuif ou quelque choſe ſemblable qui, ſe trouvant ſous ſon pied, occaſionnent ſouvent ſa chûte; 2°. par un exercice trop violent & trop immodéré qui, joint à des excès d'un autre genre, affoibliſſent & relâchent les parties; dès-lors il y a peu de ſoupleſſe; les reſſorts n'ont qu'un jeu forcé; tout eſt dans une ſorte de deſſechement. Cette rigidité dans les muſcles, cette privation des ſucs & cet épuiſement, conduiſent inſenſiblement aux accidens les plus funeſtes. 3°. Par la mal-adreſſe & par les mauvaiſes habitudes que l'on contracte dans l'exercice; par les poſitions défectueuſes des pieds qui, ne ſe préſentant point directement vers la terre lorſque le corps retombe, tournent, ploient & ſuccombent ſous le poids qu'ils reçoivent.

La plante du pied eſt la vraie baſe ſur laquelle porte toute notre machine. Un ſculpteur courroit riſque de perdre ſon ouvrage, s'il ne l'étayoit que ſur un corps rond & mouvant; la chûte de ſa ſtatue ſeroit inévitable; elle ſe romproit & ſe briſeroit infailliblement. Le danſeur, par la même raiſon, doit ſe ſervir de tous les doigts de ſes pieds, comme d'autant de branches, dont *l'écartement* ſur le ſol augmentant l'eſpace de ſon appui, affermit & maintient ſon corps dans l'équilibre juſte & convenable; s'il néglige de les étendre, s'il ne *mord* en quelque façon la planche, pour ſe cramponner & ſe tenir ferme, il s'enſuivra une foule d'accidents. Le pied perdra ſa forme naturelle; il s'arrondira & vacillera ſans ceſſe & de côté, du petit doigt au pouce, & du pouce au petit doigt: cette eſpèce de *roulis* occaſionnè par la forme convexe que l'extrémité du pied prend dans cette poſition, s'oppoſe à toute ſtabilité; les chevilles chancèlent & ſe déplacent, & l'on ſent que, dans le temps où la maſſe tombera d'une certaine hauteur, & ne trouvera pas dans ſa baſe un point fixe, capable de la recevoir & de terminer ſa chûte; toutes les articulations ſeront bleſſées de ce choc & de cet ébranlement; & l'inſtant où le danſeur tentera de chercher une poſition ferme, & où il fera les plus violents efforts pour ſe dérober au danger, ſera toujours celui où il ſuccombera, ſoit enſuite d'une entorſe, ſoit enſuite de la rupture de la jambe ou du tendon. Le paſſage ſubit du relâchement à une forte tenſion, & de la flexion à une extenſion violente, eſt donc l'occaſion d'une foule d'accidents, qui ſeroient ſans doute moins fréquents, ſi l'on ſe prêtoit, pour ainſi dire, à la chûte, & ſi les parties foibles ne tentoient pas de réſiſter contre un poids qu'elles ne peuvent ni ſou-

Digitized by Google

tenir ni vaincre ; & l'on ne sauroit trop se précautionner contre les fausses positions, puisque les suites en sont si funestes.

Les chûtes occasionnées par les inégalités du théâtre, & autres choses semblables, ne sauroient être attribuées à notre mal-adresse. Quant à celles qui proviennent de notre foiblesse & de notre abattement après un excès de travail, & ensuite d'un genre de vie qui nous conduit à l'épuisement, elles ne peuvent être prévenues que par un changement de conduite, & par une exécution proportionnée aux forces qui nous restent. L'ambition de cabrioler est une ambition folle qui ne mène à rien. Un bouffon arrive d'Italie : sur-le-champ le peuple dansant veut imiter ce sauteur en liberté ; les plus foibles sont toujours ceux qui font les plus grands efforts pour l'égaler & même pour le surpasser. On diroit, à voir *gigotter* nos danseurs, qu'ils sont atteints d'une maladie, qui demande, pour être guérie, de grands sauts, d'énormes gambades. Je crois voir la grenouille de la fable : elle crève en faisant des efforts pour s'enfler, & les danseurs se rompent & s'estropient, en voulant imiter l'Italien fort & nerveux.

Il est un auteur, dont j'ignore le nom, & qui s'est trompé grossièrement, en faisant insérer dans un livre, qui sera toujours autant d'honneur à notre nation qu'à notre siècle, que la flexion des genoux & leur extension étoit ce qui élevoit le corps. Ce principe est totalement faux, & vous serez convaincu de l'impossibilité physique de l'effet annoncé par ce système anti-naturel, si vous pliez les genoux & si vous les étendez ensuite. Que l'on fasse ces divers mouvements, soit avec célérité, soit avec lenteur, soit avec douceur, soit avec force ; les pieds ne quitteront point terre ; cette flexion & cette extension ne peuvent élever le corps, si les parties essentielles à la *réaction* ne jouent pas de concert. Il auroit été plus sage de dire, que l'action de sauter dépend des ressorts du cou-de-pied, des muscles de cette partie & du jeu du *tendon d'Achille*, s'ils opèrent une *percussion* ; car on parviendroit en *percutant*, à une légère élévation sans le secours de la flexion, & par conséquent de la *détente* des genoux.

Ce seroit encore une autre erreur, que de se persuader qu'un homme fort & vigoureux doit s'élever davantage, qu'un homme foible & délié : l'expérience nous prouve tous les jours le contraire. Nous voyons d'une part des danseurs qui *coupent* leurs temps avec force, qui les *battent* avec autant de vigueur que de fermeté, & qui ne parviennent cependant qu'à une élévation perpendiculaire fort médiocre ; car l'élévation oblique ou de côté doit être distinguée. Elle est, si j'ose le dire, feinte & ne dépend entièrement que de l'adresse. D'un autre côté, nous avons des hommes foibles, dont l'exécution est moins nerveuse, plus propre que forte, plus adroite que vigoureuse, & qui s'élèvent prodigieusement. C'est donc à la forme du pied, à sa conformation, à la longueur du tendon, à son élasticité, que l'on doit primitivement l'élévation du corps ; les genoux, les reins & les bras coopèrent unanimement & de concert à cette action. Plus la *pression* est forte, plus la *réaction* est grande, & par conséquent plus le saut a d'élévation. La flexion des genoux & leur extension participent aux mouvements du cou-de-pied & du *tendon d'Achille*, que l'on doit regarder comme les ressorts les plus essentiels. Les muscles du tronc se prêtent à cette opération & maintiennent le corps dans une ligne perpendiculaire, tandis que les bras qui ont concouru imperceptiblement à l'effort mutuel de toutes les parties, servent, pour ainsi dire, d'ailes & de contre-poids à la machine. Considérons les oiseaux qui ont le tendon mince & allongé, les cerfs, les chevreuils, les moutons, les chats, les singes, &c. ; vous verrez que ces animaux ont une vîtesse & une facilité à s'élever, que les animaux différemment construits ne peuvent avoir.

On peut assez communément croire que les jambes *battent* les temps de l'entrechat, lorsque le corps retombe. Je conviens que l'œil qui n'a pas le temps d'examiner, nous trompe souvent ; mais la raison & la réflexion nous dévoilent ensuite ce que la vîtesse ne lui permet point d'analyser. Cette erreur naît de la précipitation avec laquelle le corps descend. Quoi qu'il en soit, l'entrechat est fait lorsque le corps est parvenu à son degré d'élévation ; les jambes, dans l'instant imperceptible qu'il emploie à retomber, ne sont attentives qu'à recevoir le choc & l'ébranlement, que la pesanteur de la masse leur prépare ; leur immobilité est absolument nécessaire ; s'il n'y avoit pas un intervalle entre les *battements* & la chûte, comment le danseur retomberoit-il, & dans quelle position ses pieds se trouveroient-ils ? En admettant la possibilité de *battre* en descendant, on retranche l'intervalle nécessaire à la préparation de la retombée : or il est certain que si les pieds rencontroient la terre dans le moment que les jambes battent encore, ils ne feroient pas dans une direction propre à recevoir le corps, ils succomberoient sous le poids qui les écraseroit, & ne pourroient se soustraire à l'entorse ou au déboîtement.

Il est néanmoins beaucoup de danseurs qui s'imaginent faire l'entrechat en descendant, & conséquemment bien des danseurs errent & se trompent. Je ne dis pas, qu'il soit moralement impossible de faire faire un mouvement aux jambes par un effort violent de la hanche ; mais un mouvement de cette espèce ne peut être regardé comme un temps de l'entrechat ou de la danse. Je m'en suis convaincu par moi-même, & ce n'est que d'après des expériences réitérées, que je hasarde de combattre une idée à laquelle je ne ferois point attaché, si la plus grande partie des danseurs ne s'appliquoit uniquement qu'à étudier les yeux.

Je suis monté en effet & plusieurs fois sur une planche dont les extrémités étoient élevées de terre. Lorsque je m'appercevois du coup que l'on alloit

Digitized by Google

donner à la planche pour la dérober de deſſous mes pieds, la crainte alors m'engageoit à faire un mouvement qui, eſquivant la chûte, m'élevoit un peu au-deſſus de la planche, & me faiſoit parcourir une ligne oblique au lieu d'une ligne droite. Cette action, en rompant la chûte, donnoit à mes jambes la facilité de ſe mouvoir, parce que je m'étois élevé au-deſſus de la planche, & qu'un demi-pouce d'élévation, lorſqu'on a de la vîteſſe, ſuffit pour *battre* l'entrechat.

Mais ſi, ſans être prévenu, on caſſoit ou on déroboit la planche, alors je tombois perpendiculairement; mon corps s'affaiſſoit ſur les parties inférieures, mes jambes étoient immobiles, & mes pieds tendant directement vers la terre, étoient ſans mouvement, mais dans une poſition propre à recevoir & à ſoutenir la maſſe.

Si l'on admet de la force dans l'inſtant que le corps tombe, & que l'on croie qu'il lui ſoit poſſible d'opérer une ſeconde fois, ſans un nouvel effort & un nouveau point d'appui, contre lequel les pieds puiſſent lutter, par une preſſion plus ou moins forte; je demanderai pourquoi le même pouvoir n'exiſte pas dans un homme qui s'élance pour ſauter un foſſé? D'où vient ne peut-il paſſer le but qu'il a fixé? D'où vient, dis-je, ne peut-il changer en l'air la combinaiſon qu'il a faite de la diſtance & de la force qu'il lui falloit pour la franchir? Pourquoi enfin, celui qui a combiné mal adroitement, & qui ſe voit prêt à tomber dans l'eau, pour n'avoir pas fauté deux pouces plus loin, ne peut-il réitérer l'effort, & porter ſon corps, par une ſeconde ſecouſſe, au-delà du foſſé?

S'il y a de l'impoſſibilité à faire ce mouvement, combien plus y en aura-t-il à en faire un autre qui exige de la grace, de l'aiſance & de la tranquillité?

Tout danſeur qui fait l'entrechat, ſait à combien de temps il le *paſſera*; l'imagination devance toujours les jambes: on ne peut le *battre à huit*; ſi l'intention n'étoit que de le *paſſer à ſix*, ſans cette précaution, il y auroit autant de chûtes que de pas.

Je ſoutiens donc que le corps ne peut opérer deux fois en l'air, lorſque les reſſorts de la machine ont joué, & que leur effet eſt déterminé.

Deux défauts s'oppoſent encore aux progrès de notre art; premièrement, les diſproportions qui règnent communément dans les pas; ſecondement, le peu de fermeté des reins.

Les diſproportions dans les pas prennent leur ſource de l'imitation & du peu de raiſonnement des danſeurs. Les *déploiements* de la jambe & les *temps ouverts* convenoient ſans doute à *Dupré*; l'élégance de ſa taille & la longueur de ſes membres s'aſſocioient à merveille aux *temps développés* & aux pas hardis de ſa danſe; mais ce qui lui alloit, ne peut être propre aux danſeurs d'une taille médiocre; cependant tous vouloient l'imiter: les jambes les plus courtes s'efforçoient de parcourir les mêmes eſpaces & de décrire les mêmes cercles que celles de ce célèbre danſeur; dès-lors plus de fermeté; les hanches n'étaient jamais à leur place, le corps vacillot ſans ceſſe, & l'exécution étoit ridicule.

L'étendue & la longueur des parties doivent déterminer les contours & les *déploiements*. Sans cette précaution, plus d'*enſemble*, plus d'harmonie, plus de tranſ juillit & plus de graces; les parties ſans ceſſe déſunies & toujours diſtantes jetteroat le corps dans des poſitions fauſſes & déſagréables; & la danſe dénuée de ſes juſtes proportions, reſſemblera à l'action de ces *pantins*, dont les mouvements ouverts & diſloqués n'offrent que la *charge* groſſière des mouvements harmonieux que les bons danſeurs doivent avoir.

Ce défaut eſt fort à la mode parmi ceux qui danſent le ſérieux; & comme ce genre règne à Paris plus que par-tout ailleurs, il eſt très commun d'y voir danſer le nain dans des proportions gigantéques & ridicules; j'oſe même avancer que ceux qui ſont doués d'une taille majeſtueuſe, abuſent quelquefois de l'étendue de leurs membres & de la facilité qu'ils ont d'arpenter le théâtre & de détacher leurs temps: ces déploiements outrés altèrent le caractère noble & tranquille que la belle danſe doit avoir, & privent l'exécution de ſon *moelleux* & de ſa douceur.

Le contraire de ce que je viens de vous dire, eſt un défaut qui n'eſt pas moins déſagréable. Des pas ſerrés, des temps *maigres* & rétrécis, une exécution enfin trop petite, choquent également le bon goût. C'eſt donc, je le répète, la taille & la conformation du danſeur, qui doivent fixer & déterminer l'étendue de ſes mouvements, & les proportions que ſes pas & ſes attitudes doivent avoir, pour être deſſinés correctement & d'une manière brillante.

On ne peut être excellent danſeur, ſans être ferme ſur ſes reins, eût-on même toutes les qualités eſſentielles à la perfection de cet art. Cette force eſt ſans contredit un don de la nature. N'eſt-elle pas cultivée par les ſoins d'un maître habile? elle ceſſe dès-lors d'être utile. Nous voyons journellement des danſeurs fort vigoureux, qui n'ont ni *aplomb* ni fermeté, & dont l'exécution eſt déhanchée. Nous en rencontrons d'autres au contraire qui, n'étant point nés avec cette force, ſont pour ainſi dire aſſis ſolidement ſur leurs hanches, qui ont la ceinture aſſurée & les reins fermes. L'art chez eux a ſuppléé à la nature, parce qu'ils ont eu le bonheur de rencontrer d'excellents maîtres, qui leur ont démontré que, lorſqu'on *abandonne les reins*, il eſt impoſſible de ſe ſoutenir dans une ligne droite & perpendiculaire; que l'on ſe deſſine de mauvais goût; que la vacillation & l'inſtabilité de cette partie s'oppoſent à l'*aplomb* & à la fermeté; qu'ils impriment un défaut déſagréable dans la ceinture; que l'affaiſſement du corps ôte aux parties inférieures la liberté dont elles ont beſoin pour ſe mouvoir avec aiſance; que le corps, dans cette ſituation, eſt comme indéterminé dans ſes poſitions; qu'il entraîne ſouvent les jambes; qu'il perd à chaque inſtant le centre de gra-

Digitized by Google

vité, & qu'il ne retrouve enfin son équilibre qu'après des efforts & des contorsions, qui ne peuvent s'associer aux mouvemens gracieux de la danse.

Voila le tableau fidele de l'exécution des danseurs qui n'ont point de reins, ou qui ne s'appliquent point à faire un bon usage de ceux qu'ils ont. Il faut, pour bien danser, que le corps soit ferme & tranquille, qu'il soit immobile & inébranlable dans le temps des mouvements des jambes. Se prête-t-il au contraire à l'action des pieds? il fait autant de grimaces & de contorsions, qu'il exécute de pas différents: l'exécution dès-lors est dénuée de repos, *d'ensemble*, d'harmonie, de précision, de fermeté, d'aplomb & d'équilibre; enfin elle est privée des graces & de la noblesse, qui sont les qualités sans lesquelles la danse ne peut plaire.

Quantité de danseurs s'imaginent, qu'il n'est question que de plier les genoux très-bas, pour être *liant* & *moëlleux*; mais ils se trompent à coup sûr, car la flexion trop outrée donne de la sécheresse à la danse. On peut être très-dur, & *saccader* tous les mouvements, en pliant bas, comme en ne pliant pas. La raison en est simple, naturelle & évidente, lorsque l'on considère, que les temps & les mouvements du danseur sont exactement subordonnés aux temps & aux mouvements de la musique. En partant de ce principe, il n'est pas douteux que, fléchissant les genoux plus bas qu'il ne le faut, relativement à l'air sur lequel on danse, la mesure alors traîne, languit & se perd. Pour regagner le temps, que la flexion lente & outrée a fait perdre, & pour le rattraper, il faut que l'extension soit prompte; & c'est ce passage subit & soudain de la flexion à l'extension, qui donne à l'exécution une sécheresse & une dureté tout aussi choquantes & aussi désagréables, que celles qui résultent de la roideur.

Le moëlleux dépend en partie de la flexion proportionnée des genoux; mais ce mouvement n'est pas suffisant: il faut encore que les cou-de-pieds fassent ressort, & que les reins servent, pour ainsi dire, de contre-poids à la machine, pour que ces ressorts baissent & haussent avec douceur. C'est cette harmonie rare dans tous les mouvements, qui a merité au célebre Dupré le titre de dieu de la danse. En effet, cet excellent danseur avoit moins l'air d'un homme que d'une divinité; le *liant*, le moëlleux & la douceur qui régnoient dans tous ses mouvements, la correspondance intime qui se rencontroit dans le jeu de ses articulations, offroient un *ensemble* admirable; *ensemble* qui résulte de la belle conformation, de l'arrangement juste, de la proportion bien combinée des parties, & qui, dépendant bien moins de l'étude & du raisonnement que de la nature, ne peut s'acquérir que lorsque l'on est servi par elle.

Si les danseurs, même les plus médiocres, sont en possession d'une grande quantité de pas (mal connus à la vérité, & liés la plupart à contre sens & de mauvais goût), il est moins commun de rencontrer chez eux cette précision d'oreille, avantage rare, mais inné, qui caractérise la danse, qui donne de l'esprit & de la valeur aux pas, & qui répand sur tous les mouvements un sel qui les anime & qui les vivifie.

Il y a des oreilles fausses & insensibles aux mouvemens les plus simples & les plus saillants; il y en a de moins dures, qui sentent la mesure, mais qui ne peuvent en saisir les finesses; il y en a d'autres enfin qui se prêtent naturellement & avec facilité aux mouvements des airs les moins sensibles. Mademoiselle *Camargo* & M. *Lany* jouissoient de ce tact précieux & de cette précision exacte, qui prêtent à la danse un esprit, une vivacité & une gaieté, que l'on ne rencontre point chez les danseurs qui ont moins de sensibilité & de finesse dans cet organe. Il est cependant constant, que la manière de prendre les temps, en contribuant à la vîtesse, ajoute en quelque sorte à la délicatesse de l'oreille; je veux dire, que tel danseur peut avoir un très-beau tact, & ne le pas rendre sensible aux spectateurs, s'il ne possede l'art de se servir avec aisance des ressorts qui sont mouvoir le cou-de-pied. La mal-adresse s'oppose donc à la justesse; & tel pas qui auroit été saillant, & qui auroit produit son effet, s'il eût été pris avec promptitude & à l'extrémité de la mesure, paroit froid & inanimé, si toutes les parties opèrent à la fois. Il faut plus de temps pour mouvoir toute la machine, qu'il n'en faut pour en mouvoir une partie. La flexion & l'extension du cou-de-pied est bien plus prompte & bien plus sensible que la flexion & l'extension générale de toutes les articulations. Ce principe posé, la précision manque à celui qui, ayant de l'oreille, ne sait pas prendre ses temps avec vîtesse. L'élasticité du cou-de-pied & le jeu plus ou moins actif des ressorts, ajoutent à la sensibilité naturelle de l'organe, & prêtent à la danse de la valeur & du brillant. Ce charme qui naît de l'harmonie des mouvements de la musique & des mouvements du danseur, enchaîne ceux même qui ont l'oreille la plus ingrate & la moins susceptible des impressions de la musique.

Il est des pays où les habitans jouissent généralement de ce tact inné qui seroit rare en France, si nous ne comptions au nombre de nos provinces la Provence, le Languedoc & l'Alsace.

Le Palatinat de Wirtemberg, la Saxe, le Brandebourg, l'Autriche & la Bohême, fournissent aux orchestres des princes Allemands une quantité d'excellens musiciens & de grands compositeurs. Les peuples de la Germanie naissent avec un goût vif & déterminé pour la musique; ils portent en eux le germe de l'harmonie; & il est on ne peut pas plus commun d'entendre dans les rues & dans les boutiques des artisans, des concerts pleins de justesse & de précision. Chacun chante sa partie & compte ses pas avec exactitude; ces concerts dictés par la simple nature & exécutés par les gens les plus vils, ont un *ensemble* que nous avons de la peine à faire saisir à nos musiciens françois, malgré le bâton de mesure & les contorsions de celui qui en est

Digitized by Google

armé. Cet inſtrument, ou pour mieux dire cette eſpéce de férule, décéle l'école, & retrace la foibleſſe & l'enfance dans laquelle notre muſique étoit plongée il y a ſoixante ans. Les étrangers accoutumés à entendre des orcheſtres bien plus nombreux que les nôtres, bien plus variés en inſtruments & infiniment plus riches en muſique ſavante & difficultueuſe, ne peuvent s'accoutumer à ce bâton, ſceptre de l'ignorance, qui fut inventé pour conduire des talens naiſſans. Ce hochet de la muſique au berceau paroît inutile dans l'adoleſcence de cet art. L'orcheſtre de l'opéra eſt, ſans contredit, le centre & la réunion des muſiciens habiles; il n'eſt plus néceſſaire de les avertir comme autrefois qu'il y a deux dièſes à la clef. Je crois donc que cet inſtrument, ſans doute utile dans les temps d'ignorance, ne l'eſt plus dans un ſiécle où les beaux arts tendent à la perfection. Le bruit déſagréable & diſſonnant qu'il produit, lorſque le prêtre de la muſique entre dans l'enthouſiaſme & qu'il briſe le pupitre, diſtrait l'oreille du ſpectateur, coupe l'harmonie, altére le chant des airs, & s'oppoſe à toute impreſſion.

Ce goût naturel & inné pour la muſique entraîne après lui celui de la danſe. Ces deux arts ſont frères & ſe tiennent par la main; les accents tendres & harmonieux de l'un excitent les mouvements agréables & expreſſifs de l'autre; leurs effets réunis offrent aux yeux & aux oreilles des tableaux animés; ces ſens portent au cœur les images intéreſſantes qui les ont affectés; le cœur les communique à l'ame; & le plaiſir qui réſulte de l'harmonie & de l'intelligence de ces deux arts, enchaîne le ſpectateur & lui fait éprouver ce que la volupté a de plus ſéduiſant.

La danſe eſt variée à l'infini dans toutes les provinces de la Germanie. La manière de danſer qui régne dans un village, eſt preſque étrangère dans le hameau voiſin. Les airs mêmes deſtinés à leurs réjouiſſances ont un caractère & un mouvement différent, quoiqu'ils portent tous celui de la gaieté. Leur danſe eſt ſéduiſante, parce qu'elle tient tout de la nature, leurs mouvements ne reſpirent que la joie & le plaiſir; & la préciſion avec laquelle ils exécutent donne un agrément particulier à leurs attitudes, à leurs pas & à leurs geſtes. Eſt-il queſtion de ſauter? cent perſonnes autour d'un chêne ou d'un pilier prennent leurs temps dans le même inſtant, s'élévent avec la même juſteſſe, & retombent avec la même exactitude. Faut-il marquer la meſure par un coup de pied? tous ſont d'accord pour le frapper enſemble. Enlévent-ils leurs femmes? on les voit toutes en l'air à des hauteurs égales, & ils ne les laiſſent tomber que ſur la note ſenſible de la meſure.

Le *contre-point*, qui ſans contredit eſt la pierre de touche de l'oreille la plus délicate, eſt pour eux ce qu'il y a de moins difficile; auſſi la danſe eſt-elle animée, & la fineſſe de leur organe jette-t-elle dans leur manière de ſe mouvoir une gaieté & une variété que l'on ne trouve point dans nos contredanſes françoiſes.

Un danſeur ſans oreille eſt l'image d'un ſot qui parle ſans ceſſe, qui dit tout au haſard, qui n'obſerve point de ſuite dans la converſation, & qui n'articule que des mots mal couſus & dénués de ſens commun. La parole ne lui ſert qu'à indiquer aux gens ſenſés ſa folie & ſon extravagance. Le danſeur ſans oreille, ainſi que le ſot, fait des pas mal combinés, s'égare à chaque inſtant dans ſon exécution, court ſans ceſſe après la meſure & ne l'attrape jamais. Il ne ſent rien; tout eſt faux chez lui; ſa danſe n'a ni raiſonnement ni expreſſion; & la muſique qui devroit diriger ſes mouvements, fixer ſes pas & déterminer ſes temps, ne ſert qu'à décéler ſon inſuffiſance & ſes imperfections.

L'étude de la muſique peut, comme je vous l'ai déja dit, remédier à ce défaut, & donner à l'organe moins d'inſenſibilité & plus de juſteſſe.

Je ne ferai pas une longue deſcription de tous les enchaînements de pas dont la danſe eſt en poſſeſſion. Ce détail ſeroit immenſe; il eſt inutile d'ailleurs de m'étendre ſur le méchaniſme de mon art; cette partie eſt portée à un ſi haut degré de perfection, qu'il ſeroit ridicule de vouloir donner de nouveaux préceptes aux artiſtes. Une pareille diſſertation ne pourroit manquer d'être froide & de vous déplaire; c'eſt aux yeux & non aux oreilles que les pieds & les jambes doivent parler.

Je me contenterai donc de dire que ces enchaînements ſont innombrables, que chaque danſeur a ſa manière particulière d'allier & de varier ſes temps. Il en eſt de la danſe comme de la muſique, & des danſeurs comme des muſiciens; notre art n'eſt pas plus riche en pas fondamentaux que la muſique l'eſt en notes; mais nous avons des octaves, des rondes, des blanches, des noires, des croches, des temps à compter & une meſure à ſuivre; ce mêlange d'un petit nombre de pas & d'une petite quantité de notes offre une multitude d'enchaînements & de traits variés; le goût & le génie trouvent toujours une ſource de nouveautés en arrangeant & en retournant cette petite portion de notes & de pas de mille ſens & de mille manières différentes; ce ſont donc ces pas lents & ſoutenus, ces pas vifs, précipités, & ces temps plus ou moins ouverts, qui forment cette diverſité continuelle.

E.

ENTRECHAT. Saut léger & brillant, pendant lequel les deux pieds du danſeur ſe croiſent rapidement pour retomber à la troiſiéme poſition. *V.* POSITION.

L'entrechat ſe prend en marchant, ou avec un coupé. Le corps s'élance en l'air, & les jambes paſſent à la troiſiéme poſition.

Il n'eſt jamais *entrechat* qu'il ne ſoit formé à quatre; on le paſſe à ſix, à huit, à dix, & on a

Digitized by Google

vu des danſeurs aſſez vigoureux pour le paſſer à douze.

Ce dernier n'eſt point & ne ſçauroit jamais être théâtral; on n'uſe pas même au théâtre de celui à dix. Quelque vigueur qu'on puiſſe ſuppoſer au danſeur, les paſſages alors ſont trop rapides pour qu'ils puiſſent être apperçus par les ſpectateurs.

Les excellents danſeurs ſe bornent pour l'ordinaire à ſix, & le paſſent rarement à huit. Dupré ſe bornoit à ſix.

L'ENTRECHAT emploie deux meſures : la première ſert au coupé; la ſeconde à l'élancement du corps, au battement & au tomber.

Il ſe fait de face en tournant, & de côté; & on lui donne alors ces noms différens.

Deruel, danſeur de l'opéra du dernier ſiècle, faiſoit la cabriole en montant, & *l'entrechat* en tombant.

Peu de danſeurs, même fameux alors, faiſoient *l'entrechat*, pas même celui à quatre, qu'on appelle improprement *demi-entrechat*.

J'ai vu naître les *entrechats* des danſeuſes; mademoiſelle Sallé ne l'a jamais fait ſur le théâtre, mademoiſelle Camargo le faiſoit d'une manière fort brillante à quatre; mademoiſelle Lany eſt la première danſeuſe en France qui l'ait paſſé au théâtre à ſix.

J'ai entendu dans les commencements de grands murmures ſur l'agilité de la danſe moderne: *ce n'eſt pas ainſi*, diſoit-on, *que les femmes devroient danſer. Que devient la décence?* O temps! ô mœurs! ah, la Prévot!.... elle avoit les pieds en-dedans & des jupes longues, que nous trouverions encore aujourd'hui trop courtes.

F.

FLEURET. Pas preſque ſemblable à celui de bourrée, parce qu'il n'a qu'un mouvement. Il eſt de facile exécution, & compoſé d'un demi-coupé & de deux pas marchés ſur la pointe des pieds. On le fait étant à la quatrième poſition. Si c'eſt le pied gauche qui eſt devant, on poſe le corps entièrement ſur ce pied, en approchant le droit à la première poſition ſans qu'il touche à terre. Alors on plie les deux genoux également, & cela s'appelle *plier ſous ſoi*. Mais il ne faut paſſer le pied droit en devant à la quatrième poſition, que lorſque l'on a plié, & du même temps qu'il eſt paſſé, on s'élève ſur la pointe. Alors on marche deux autres pas tout de ſuite ſur la pointe, ſçavoir, l'un du gauche & l'autre du droit, & à ce dernier on poſe le talon en le finiſſant, afin que le corps ſoit plus ferme, ſoit pour en reprendre un autre, ſoit pour former tel autre pas que demande la danſe que l'on exécute.

Le *fleuret* ſe fait auſſi en arrière & de tous côtés; ce ne ſont que les poſitions qui ſont différentes; on les obſerve ſoit en tournant, ſoit en allant de côté.

G.

GAILLARDE (pas de). Il eſt compoſé d'un pas aſſemblé, d'un pas marché & d'un pas tombé. Le pas de *gaillarde* ſe fait en avant & de côté.

Le pas en avant ſe fait ayant le pied gauche devant à la quatrième poſition, & le corps poſé ſur le talon du pied droit levé; de-là on plie ſur le pied gauche, la jambe droite ſe lève, & on ſe relève pour ſauter. La jambe ſe croiſe devant à la troiſième poſition, en retombant de ce ſaut ſur les deux pieds, les genoux étendus; & cette jambe qui a croiſé devant, ſe porte à la quatrième poſition en avant. On laiſſe poſer le corps deſſus en s'élevant du même temps; par ce moyen on attire la jambe gauche derrière la droite, & à peine la touche-t-elle que le pied ſe poſe à terre, & le corps ſe poſant deſſus, fait plier le genou gauche par ſon fardeau; ce qui oblige la jambe droite de ſe lever. Dans le même moment le genou gauche qui eſt plié, en voulant s'étendre, renvoie le corps ſur la gauche, qui ſe poſe à terre, en faiſant un ſaut que l'on appelle *jeete-chaſſe*. Mais en ſe laiſſant tomber ſur le pied droit, la jambe gauche ſe lève, & le corps étant dans ſon équilibre entièrement poſé ſur le pied droit, l'on peut en faire autant du pied gauche.

Ce pas ſe fait auſſi de côté en allant ſur une même ligne, mais différemment de celui en avant. Ayant le corps poſé ſur le pied gauche, vous pliez & vous vous élevez en ſautant & aſſemblant le pied droit auprès du gauche à la première poſition, en tombant ſur les deux pointes, mais le corps poſé ſur le gauche, parce que du même temps vous portez le droit à la ſeconde poſition, en vous élevant deſſus pour faire votre pas tombé, qui fait la ſeconde partie dont le pas de *gaillarde* eſt compoſé.

GARGOUILLADE. Ce pas eſt conſacré aux entrées de vents, de démons & des eſprits de feu; il ſe forme en faiſant du côté que l'on veut, une demi-pirouette ſur les deux pieds. Une des jambes, en s'élevant, forme un tour de jambe en dehors, & l'autre un tour de jambe en-dedans, preſque dans le même temps. Le danſeur retombe ſur celle des deux jambes qui eſt partie la première, & forme cette demi-pirouette avec l'autre jambe qui reſte en l'air. *Voyez* TOUR DE JAMBE.

Ce pas eſt compoſé de deux tours. Il eſt rare qu'on puiſſe faire ce tour également bien des deux côtés.

Le célèbre Dupré faiſoit très-bien la *gargouillade* lorſqu'il danſoit les démons; mais il lui donnoit une moindre élévation que celle qu'on lui donne à préſent; on l'a vue plus haute & de la plus parfaite preſteſſe dans le quatrième acte de Zoroaſtre.

Mademoiſelle Lyonnois qui y danſoit le rôle de la haine, & qui y figuroit avec le déſeſpoir, eſt la

Digitized by Google

première danſeuſe qui ait fait ce pas brillant & difficile.

Dans les autres genres nobles, la *gargouillade* eſt toujours déplacée ; & fût-elle extrêmement bien faite, elle dépare un pas, quelque bien compoſé qu'il puiſſe être d'ailleurs.

Dans la danſe comique on s'en ſert avec ſuccès, comme un pas qu'on tourne alors en gaieté ; au lieu qu'il ne ſert qu'à peindre la terreur dans les entrées des démons, &c.

GLISSÉ. Le pas *gliſſé* ſe fait en paſſant le pied doucement devant ſoi, & en touchant le plancher très légérement. On doit entendre que ce pas eſt plus lent que ſi l'on portoit le pied ſans qu'il touchât à terre ; ainſi *gliſſer* ſignifie un pas très-lent. Ce pas fait en partie la perfection du coupé.

J.

JETTÉ. C'eſt un pas qui ne fait que partie d'un autre. *Voyez* COUPÉ DU MOUVEMENT & TOMBÉ. Un *jetté* ſeul ne peut remplir une meſure ; il en faut faire deux de ſuite pour faire l'équivalent d'un autre pas. Il ſe lie aiſément avec d'autres. Comme ce n'eſt que par le plus ou le moins de force du coup de pied que l'on s'élève, ce pas en dépend pour le faire avec légéreté.

Eſt-il queſtion de le faire en avant, je ſuppoſe que l'on ait le pied gauche devant & le corps poſé deſſus, la jambe droite étant prête à partir dans le moment que l'on plie ſur la jambe gauche, qui, en s'étendant vigoureuſement, vous rejette ſur la droite, & lorſque vous vous relevez en tombant ſur la pointe du pied droit, vous finiſſez le pas en poſant le talon. Ou en peut faire pluſieurs de ſuite d'un pied comme de l'autre, en obſervant la même régle.

JETTÉS en chaſſé. Le corps étant poſé ſur le pied gauche, on plie deſſus ; on paſſe par-devant la jambe droite qui eſt en l'air, en l'étendant, & lorſque l'on ſe relève, elle ſe croiſe en ſe jettant deſſus à la troiſiéme poſition ; ainſi le pied droit tombant devant le gauche, en prend la place, & l'obligeant de ſe lever derrière, le genou droit ſe plie auſſitôt ; en ſe relevant on ſe *jette* ſur le gauche, qui tombe derrière à la troiſiéme poſition ; on chaſſe le droit en le faiſant lever, on plie ſur le pied gauche, & l'on ſe rejette ſur le droit, comme on a fait au premier pas ; ces trois mouvements doivent ſe ſuccéder l'un à l'autre ſans aucune interruption ; car dans le moment que l'on plie ſur une jambe, ſon mouvement fait relever l'autre, & en ſe relevant, le corps retombe deſſus le gauche, le corps ſur ce pied. On voit par là l'équilibre qu'il faut obſerver dans ce pas, & la perfection qui en réſulte.

M.

MARCHER. Le corps étant bien poſé (*V.* POSITION), eſt prêt de faire tout ce que l'on veut ; de cette poſition vous partez, ſoit pour *marcher* ou faire une révérence, ſoit pour danſer.

Mais comme la manière de bien *marcher* eſt très-utile, parce que d'elle dépendent les premiers principes que la danſe inſpire, qui eſt le bon air : je ſuppoſe que vous ayez le pied gauche devant ; il faut appuyer le corps deſſus, & du même temps le genou droit ſe plie, & le talon ſe lève par le mouvement que le corps fait en ſe poſant deſſus la jambe gauche, & par conſéquent fait lever la droite, ce qui ſe fait par ſon genou, qui étant plié cherche à s'étendre, ce qu'elle fait en ſe paſſant devant vous, mais en obſervant de ne la pas porter plus loin que la grandeur ou diſtance du pied entre les deux mêmes, ce qui eſt la proportion du pas ; mais il faut poſer le talon avant la pointe, ce qui fait avancer le corps ſur le pied que vous poſez, au lieu que ſi vous poſiez la pointe la première, elle rejetteroit le corps en arrière, & vous fatigueroit infiniment. Les jambes doivent être fort étendues dans leur temps, les hanches fort tournées en dehors, parce que les autres parties inférieures ſe tournent d'elles-mêmes, ce qui eſt inconteſtable, d'autant que cette jointure commande & diſpoſe des genoux & des pieds ; ce que je viens de dire que les jambes doivent être étendues dans leur temps, c'eſt lorſque vous paſſez l'une ou l'autre, d'étendre fort les genoux, ce qui vous empêche de croiſer vos pas ; ce ſeroit un défaut auquel pluſieurs perſonnes ſont ſujettes faute d'attention ; ayant auſſi les genoux en-dehors & les jambes étendues, cela empêche le penchant qu'ils auroient à devenir cagneux, & même remet ou accoutume la rotule dans une meilleure ſituation.

J'ai dit auſſi que l'on devroit étendre les jambes en les paſſant devant ſoi, pour éviter de ne les point trop écarter ni les trop ſerrer ; & je ſuis certain que lorſque l'on prendra tous ces ſoins, on ne tombera dans aucun des défauts dont je viens de parler.

Il faut auſſi donner à ſa manière de *marcher* un temps qui ne ſoit ni trop vite ni trop lent ; celui-ci tient de l'indolence, & l'autre ſent l'étourdi ; ainſi il faut éviter ces deux extrémités.

J'ai dit encore qu'il faut avoir la tête droite & la ceinture ferme, c'eſt que par ce moyen le corps ſe maintiendra dans une ſituation avantageuſe, & ne dandinera point. Quant au maintien des bras, il faut les laiſſer étendus à côté du corps, en obſervant ſeulement que lorſque vous faites un pas du pied droit, c'eſt le bras gauche qui fait un petit mouvement en devant, ce qui fait le balancier ; & cela vient naturellement.

MENUET. Sorte de danſe que l'Abbé Broſſard prétend nous venir originairement du Poitou. Il dit que cette danſe eſt fort gaie, & que le mouvement en eſt fort vite. Ce n'eſt pas tout à-fait cela. Le caractère du *menuet* eſt une noble & élégante ſimplicité, le mouvement en eſt plus modéré que vite ;

Digitized by Google

& l'on peut dire que le moins gai de touts les genres de danſes uſités dans nos bals eſt le menuet. C'eſt autre choſe ſur le théâtre.

La meſure du *menuet* eſt à trois temps, qu'on marque par le 3 ſimple, ou par les trois quarts, ou par le huitième. Le nombre de meſures de l'air, dans chacune de ſes repriſes, doit être quatre ou multiple de quatre, parce qu'il en faut autant pour achever le pas du menuet; & le ſoin du muſicien doit être de faire ſentir, par des chûtes ou cadences bien marquées, cette diviſion par quatre, pour aider l'oreille du danſeur & le maintenir en cadence.

Le *menuet* eſt devenu la danſe la plus uſitée, tant par la facilité qu'on trouve à la danſer, qu'à cauſe de la figure aiſée que l'on y pratique, & dont oneſt redevable au nommé Pécour, qui lui a donné toute la grace qu'il a aujourd'hui, en changeant la forme de S qui étoit ſa principale figure, en celle d'un Z, où les pas compris pour le figurer contiennent toujours les danſeurs dans la même régularité.

Le *menuet* eſt compoſé de quatre pas, qui n'en font qu'un par leur liaiſon. Ce pas a trois mouvements, & un pas marché ſur la pointe du pied. Le premier mouvement eſt un demi-coupé du pied droit & un du gauche; le ſecond, un pas marché du pied droit ſur la pointe avec les jambes étendues; & le troiſième eſt qu'à la fin de ce pas on laiſſe poſer doucement le talon droit à terre pour laiſſer plier ſon genou, qui, par ce mouvement, fait lever la jambe gauche qu'on paſſe en avant, en faiſant un demi-coupé échappé, & ce troiſième mouvement fait le quatrième pas du *menuet*. *Voyez* COUPÉ.

MOUVEMENT du coudepied. C'eſt celui qui conſiſte dans l'élévation & l'abaiſſement de la pointe du pied. De tours les *mouvements* c'eſt le plus néceſſaire, parce qu'il ſoutient le corps entier dans ſon équilibre. Si vous ſautez, le coudepied par ſa force vous relève avec vivacité & vous fait tomber ſur les pointes; ſi vous danſez, il perfectionne le pas en le faiſant couler avec légéreté.

MOUVEMENT du genou. Ce *mouvement* ne diffère de celui du coudepied, qu'en ce qu'il n'eſt parfait qu'autant que la jambe eſt étendue & la pointe baſſe. Il eſt inſéparable du *mouvement* du coudepied.

MOUVEMENT de la hanche, eſt un *mouvement* qui conduit celui du coudepied & du genou. Il eſt impoſſible que les genoux & les pieds ſe meuvent, ſi les hanches ne ſe tournent les premières. Il y a des pas où la hanche ſeule agit, comme dans les entrechats, les battemens terre-à-terre, &c.

O.

OUVERTURE des jambes. C'eſt une perfection parmi les danſeurs de ſçavoir ouvrir & fermer à propos les jambes, ils prouvent leur bon goût en les ouvrant avec beaucoup de gravité dans les pas lents, & beaucoup de légéreté dans ceux qui doivent être paſſés vite.

Il eſt donc à propos d'en donner ici quelques règles.

Si l'on doit, par exemple, faire *l'ouverture* de jambe du pied gauche, il faut avoir le corps poſé ſur le droit à la quatrième poſition, afin que la jambe qui eſt derrière ſe lève de ſa poſition, & marche lentement en paſſant près de la droite, & en ſe croiſant devant en forme de demi-cercle, que l'on finit à côté, & la jambe reſte en l'air pour faire tel pas que la danſe demande. Une circonſtance abſolument néceſſaire, c'eſt que lorſque la jambe gauche vient à ſe croiſer, & avant qu'elle s'étende en s'approchant, & lorſqu'elle ſe croiſe, le genou ſe plie & s'étend en terminant le demi-cercle.

P.

PAS, ſe dit des différentes manières de former & conduire ſes *pas* en marchant, en ſautant & en pirouettant; voici les noms des principaux *pas* de danſe.

Le *pas* ſe prend en général pour une compoſition faite ſur un air; ainſi on dit, il a fait un beau *pas* ſur une telle chaconne, ſur une telle gigue. Au propre, c'eſt un mouvement du pied d'un lieu à un autre, ce qui ſe fait en cinq manières, quand on porte également les deux pieds ou en avant, ou en arrière, ou de côté.

Le *pas* droit eſt un *pas* qui ſe fait en ligne droite.

Le *pas* grave ou ouvert, ſe dit lorſqu'on écarte en marchant un pied de l'autre, en décrivant un demi-cercle.

Le *pas* battu, eſt lorſqu'on paſſe une des jambes par-deſſus l'autre, ou par-deſſous, avant que de poſer le pied à terre, ou qu'on bat d'une cuiſſe contre l'autre.

Le *pas* tourné eſt lorſqu'on fait un tour des jambes, ou qu'on décrit un cercle entier avec le pied en avant ou en arrière; il s'appelle auſſi *tour de jambe*.

Le *pas* tortillé eſt lorſqu'on fait mouvoir un pied ſur une ligne parallèle à celui qui eſt poſé à terre, & qu'en le poſant à terre on le remet à angle droit; ou autrement, c'eſt lorſqu'en partant on met la pointe du pied en-dedans, & en le poſant on la remet en dehors; il ſe fait de la hanche.

On appelle *pas* avec mouvement, ceux que l'on fait avec pli des genoux.

Le *pas* relevé ou *neuf*, ſe fait lorſqu'après avoir plié au milieu du *pas*, on ſe relève en le finiſſant.

Pas balancé ou *balancement*, ſe fait lorſqu'on ſe jette à droite avec mouvement ſur la pointe du pied, pour faire enſuite un coupé; on l'appelle *demi-coupé*.

Pas coupé, c'eſt lorſqu'après avoir fait un *pas*

Digitized by Google

avec mouvement, on en fait un autre plus lent ; de quelque manière qu'il soit.

Pas dérobé, est lorsque les deux pieds se meuvent en même temps dans un sens opposé.

Pas glissé, est lorsqu'on fait un *pas* plus grand qu'il ne doit être naturellement ; car sa grandeur naturelle & déterminée est la largeur des épaules.

Pas chassé ou simplement *chassé*, c'est lorsqu'on plie avant que de mouvoir le pied.

Pas tombé se dit lorsqu'on ne plie qu'après avoir posé le pied qu'on a mu.

Les *pas mignardés* se font quand le mouvement des pieds suit les dimensions qui sont sur les notes de musique, comme lorsqu'on étend les cinq minimes blanches en dix minimes noires.

Il y a aussi des *pas* qu'on appelle *pas* de courante, de bourrée, de menuet, de gavotte, de branle, de canarie, de iraquenart, de bocane, de fissonne, de ballet, &c. Voyez les cinq *pas*.

Les pirouettes, les sauts, les cabrioles, les demi-cabrioles & fleurets sont mis au rang des *pas*. Voyez-les à leur ordre.

Pas de menuet. Ce *pas* est composé de quatre autres, qui par leur liaison n'en font qu'un ; il a trois mouvements & un *pas* marché sur la pointe du pied. Le premier mouvement est un demi-coupé du pied droit & un du gauche. Le second est un *pas* marché du pied droit sur la pointe, & les jambes étendues. Le troisième enfin, est qu'à la fin de ce *pas*, on laisse poser doucement le talon droit à terre pour laisser plier le genou, qui par ce mouvement fait lever la jambe gauche qui se passe en avant, en faisant un demi-coupé échappé ; ce troisième mouvement fait le quatrième *pas* du menuet ; mais comme ce *pas* demande trop de force dans le coudepied, on a trouvé le moyen de l'adoucir.

PASSE-PIED. Sorte de danse fort commune, dont la mesure est triple, se marque trois huitième, & se bat à un temps. Le mouvement en est plus vif que celui du menuet, le caractère de l'air à-peu-près semblable, & les mesures de chaque reprise y doivent être divisées de même en nombre pairement pair ; mais l'air du *passe-pied* doit toujours commencer sur la croche qui précède immédiatement le frappé.

PIROUETTE ; se dit d'un ou de plusieurs tours du corps que le danseur fait sur la pointe des pieds, sans changer de place.

PIROUETTE. C'est un pas qui se fait en place, c'est-à-dire, qui ne va ni en avant ni en arrière ; mais sa propriété est de faire tourner le corps sur un pied ou sur les deux, comme sur un pivot, soit un quart de tour, ou un demi-tour, selon que l'on croise le pied, ou que la figure de la danse le demande. Ainsi :

Je suppose que l'on ait un *pirouetté* à faire du pied droit, & qu'on ne doive tourner qu'un quart de tour à la droite ; il faut plier sur le gauche, le droit en l'air, & à mesure que le genou gauche se plie, la jambe droite en l'air marche en formant un demi-cercle. On pose ensuite la pointe du pied derrière la jambe gauche, à la troisième position, pour se relever sur les deux pointes, ce qui fait tourner un quart de tour ; au lieu que si l'on veut tourner un demi-tour, il faut poser la pointe du pied plus croisé jusqu'à la cinquième position, ce qui fait qu'en s'élevant on tourne un demi-tour.

Il faut remarquer que lorsqu'on se relève, le pied qui a marché & qui s'est posé derrière, à la troisième ou cinquième position, de derrière qu'il étoit, le corps se tournant, le fait changer de situation sans le faire changer de position, parce que le pied qui est derrière revient devant. Lorsqu'on s'élève, le corps se tournant un quart ou un demi-tour, oblige les jambes par son mouvement de changer de situation, pour se trouver dans l'équilibre ; ce qui fait que le pied qui étoit derrière a changé de situation.

Mais lorsque l'on est élevé, & que l'on a tourné le quart ou demi-tour, il faut poser le talon du pied où le corps est posé, afin d'être plus ferme pour en reprendre une autre. Ce pas est très agréable, lorsqu'il est fait avec soin.

POSITION. première leçon que les maîtres à danser donnent à leurs élèves. Il y en a cinq principales. Dans la première, on doit avoir les jambes fort étendues, les deux talons l'un près de l'autre, & les pieds en dehors également. Cette *position* sert dans les pas assemblés & pour prendre les mouvements lorsque l'on doit plier ; parce que tous les pas qui commencent par des demi-coupés, commencent aussi par cette *position*.

La seconde *position* est la distance qu'il faut observer dans les pas ouverts qui se font en allant de côté : elle exige que les deux jambes soient écartées ; mais seulement de la longueur du pied distant entre les deux. Il faut observer qu'une épaule ne soit pas plus haute que l'autre, que les deux pieds soient posés sur une même ligne & tournés également en dehors ; on doit avoir les jambes comme dans la première *position*.

La troisième *position*, que l'on nomme emboîture, se fait en étendant si exactement les jambes l'une contre l'autre, que l'on ne puisse point voir de jour entre-deux. Les deux pieds sont à-plomb, le gauche devant, mais croisé devant le talon, au-droit du coudepied ; cette *position* est d'usage dans les pas emboîtés, & autres.

La quatrième *position* est à-peu-près la même que les précédentes, excepté que le pied gauche est devant, & le droit derrière, sur une ligne droite & sans être croisés, à distance l'un de l'autre. Cette *position* règle les pas en avant ou en arrière, & leur donne la proportion nécessaire, soit pour marcher, soit pour danser.

La cinquième *position* est inséparable de la seconde, parce qu'elles servent l'une & l'autre aux pas croisés qui sont faits de côté, soit à droite ou à gauche, sans se tourner, & maintiennent le corps toujours en présence ; elle veut que le talon du pied qui croise, ne passe point la pointe de celui qui est

Digitized by Google

derrière, parce que le corps ne ſeroit plus dans ſon aplomb, & que le pied ſe croiſant plus que la pointe, le pied qui marche reviendroit en dedans.

R.

REVERENCE ; manière de ſaluer. Je commencerai par celle en avant : le corps droit, gliſſez le pied devant vous, ſoit le droit ou le gauche, pour le paſſer à la proportion ordinaire, qui eſt la quatrième poſition. Le corps ne ſe doit incliner ou plier qu'après que vous aurez commencé de paſſer le pied, parce que le corps ſuit la jambe, & qu'elle doit ſe faire de ſuite.

Je dis donc, que vous devez paſſer le pied doucement devant vous, en laiſſant le corps poſé ſur le pied de derrière. Alors le genou eſt obligé de ſe plier par le poids du corps : au lieu que la jambe qui eſt devant, doit être fort étendue : mais l'inclination du corps ſe fait de ſuite, plus ou moins profonde, ſelon la qualité des perſonnes que vous ſaluez ; & la tête même s'incline, ce qui eſt encore une des parties eſſentielles de la révérence. En pliant la ceinture, n'étendez pas le genou de la jambe qui reſte derrière, parce que cela feroit lever la hanche, & de plus vous feroit paroître le corps de travers ; au lieu qu'étant comme je vous le démontre, toutes les parties ſe ſoutiennent par leur oppoſé : mais lorſque vous vous redreſſez, que ce ſoit avec la même douceur que vous vous êtes plié ; & en vous redreſſant, laiſſez poſer le corps ſur le pied de devant ; ce qui donne la liberté à celui de derrière d'agir, ſoit pour aller en avant, ou ſe porter à côté, pour faire une ſeconde révérence, qui ſe fait ordinairement en arrière, ce que j'expliquerai dans la manière de faire les révérences en entrant dans un appartement.

Quant à la révérence en paſſant, elle ſe fait comme celle en avant, excepté qu'il faut effacer le corps en paſſant devant les perſonnes que vous ſaluez. Effacer, ſignifie que vous vous tournez à demi du côté qu'elles ſont, mais en gliſſant devant ſoi le pied qui ſe trouve de leur côté, ſoit à droite, ſoit à gauche, en ſe pliant de la ceinture & s'inclinant la tête du même temps.

Si on ſalue du côté gauche, c'eſt le pied gauche qui doit ſe gliſſer devant ; ce qui s'obſerve de même du côté droit : mais comme cette *révérence* ſe pratique en différents lieux, elle mérite que je faſſe reſſentir les endroits où on la doit faire avec plus d'attention. Par exemple, lorſque vous paſſez dans une rue, il ne la faut faire que très-légérement. C'eſt, à proprement parler, une *révérence* en marchant.

Mais pour celles qui ſe font dans les promenades, comme aux Thuileries ou autres ſemblables, où eſt ordinairement l'aſſemblée que nous diſons du grand monde, il ne faut pas les faire avec la même légéreté, elles doivent être faites plus modérément, elles ont beaucoup plus de grace.

On doit auſſi faire attention que, lorſque l'on ſe promène, on tient ordinairement le chapeau deſſous le bras. Si quelqu'un d'un rang au-deſſus de vous vous ſalue, c'eſt de prendre votre chapeau de la main droite, & de faire de ſuite votre *révérence* très-profonde, pour marquer plus de reſpect.

Autre remarque très-néceſſaire ; c'eſt que lorſque vous pliez le corps, de ne pas incliner ſi fort la tête, que l'on ne puiſſe vous enviſager, faute d'autant plus groſſière, que vous jettiez la perſonne dans le doute de ſavoir ſi c'eſt elle que vous ſaluez ; de même qu'avant de commencer votre *révérence*, de regarder modeſtement la perſonne, ce que l'on appelle, adreſſer ſa *révérence* avant de la faire. Je ſuis très-perſuadé que, lorſqu'on ſera attention à ces remarques que je viens de faire, on fera ces *révérences* avec toute la grace qu'elles méritent d'être faites. Mais comme rien n'eſt plus capable de nous apprendre, que de répéter ſouvent ce que nous voulons ſavoir ; c'eſt à cette occaſion que j'exhorte ſur-tout les jeunes gens qui demeurent dans les académies & les colléges, à s'appliquer à bien faire ces *révérences*, parce qu'ils y ſont plus expoſés que par-tout ailleurs, par les fréquentes rencontres qu'ils font & qu'ils ne peuvent éviter, en allant & venant, ſoit de leurs maîtres, ou de leurs régents, qu'ils ſont obligés indiſpenſablement de ſaluer. Je les exhorte, dis-je, à s'y appliquer, pour qu'ils en acquièrent l'habitude, afin qu'ils ne ſe trouvent pas décontenancés, comme il leur arrive très-ſouvent dans les compagnies extraordinaires, dans leſquelles ils ſe trouvent.

Ces *révérences* ſe font tout différemment de celles en avant, auſſi ſont-elles plus reſpectueuſes ; c'eſt pourquoi elles demandent auſſi plus de circonſpection ; mais on en eſt récompenſé par le plaiſir que l'on a de ſe diſtinguer du vulgaire. Je ſuppoſe que l'on ait le chapeau à la main & le corps placé à la quatrième poſition, ayant le corps placé ſur le pied gauche, & par conſéquent le droit prêt à partir, que l'on porte à côté ſur la même ligne ; mais comme l'on poſe le talon le premier, en faiſant ce pas, cela donne la facilité au corps de ſe poſer deſſus.

Puis l'on s'incline comme la deuxième figure le repréſente, qui eſt à la ſeconde poſition.

Le corps donc poſé ſur le pied droit, & le gauche prêt à partir, vous le tirez doucement derrière le droit, à la troiſième poſition, en vous relevant à meſure que vous tirez le pied derrière, ce qui remet le corps dans ſon aplomb, & qui fait l'étendue de votre *révérence*.

J'ai vu pluſieurs perſonnes ſe plier de la ceinture & tirer le pied du même temps ; je la crois fort bonne ; mais de la manière que je viens de la décrire, elle m'a paru bien plus gracieuſe & de meilleur air.

J'ai dit auſſi que cette *révérence* eſt contraire à celle en avant ; cela eſt vrai, car pour faire celle en avant le premier mouvement eſt de gliſſer le pied devant & de ſe plier de ſuite, afin qu'elle ne paroiſſe point coupée ; pour celle en arrière, vous marquez d'abord

Digitized by Google

le pli du corps & l'inclination de tête avant de tirer le pied ; mais néanmoins ſans beaucoup de diſtance, parce que les *révérences* ſe doivent faire de ſuite; de plus, c'eſt que l'on doit éviter l'affectation ; mais pour ſe mettre dans l'habitude de bien faire, c'eſt d'en faire pluſieurs de ſuite, cela vous ſera d'autant plus facile, que le pied tiré derrière ayant fini l'étendue de ſon pas, vous laiſſez poſer le corps deſſus, & de-là vous portez le pied de devant à côté pour en refaire une autre & continuer d'en faire pluſieurs de ſuite ; mais lorſque vous avez la facilité de les faire d'un pied, vous les faites enſuite du pied contraire, afin de la faire également d'un pied comme de l'autre.

Révérence. *Manière d'ôter le chapeau & de le remettre.*

Le corps étant poſé ſuivant les règles ci-devant preſcrites, ſi vous voulez ſaluer quelqu'un, il faut lever le bras droit à la hauteur de l'épaule, ayant la main ouverte, puis plier le coude pour prendre votre chapeau, ce qui fait un demi-cercle, qui prend ſon point du coude même.

Le coude étant plié & la main ouverte, il faut que vous l'approchiez de la tête, qui ne doit faire aucun mouvement, puis porter le pouce contre le front, les quatre doigts poſés ſur le retrouſſé du chapeau, & en ſerrant le pouce & les doigts, le pouce par ſon mouvement lève le chapeau, & les quatre doigts le maintiennent dans la main ; mais le bras ſe hauſſant un peu plus, lève tout-à-fait le chapeau de deſſus la tête en s'étendant & le laiſſant tomber à côté de ſoi.

Toutes les différentes attitudes dont je viens de parler ne ſont que pour marquer toutes les différents temps & toutes les meſures que l'on doit obſerver dans cette action ; on ne doit pas entendre que l'on doive s'arrêter à chaque temps, ce qui ſeroit ridicule. Pour moi j'entends qu'il n'y ait aucun intervalle, & que ces temps ſoient ſi imperceptibles, qu'ils n'en faſſent qu'un ; parce que ce n'eſt qu'une ſeule action en trois temps, que j'ai jugé à propos de marquer par chaque attitude principale pour les faire mieux ſentir ; ſçavoir, lever le bras à côté de ſoi en pliant le coude, approcher la main de la tête, & prendre le chapeau, le lever de deſſus, & laiſſer tomber le bras à côté de ſoi.

Mais pour le remettre on doit obſerver le même ordre, c'eſt-à-dire lever votre bras de la ſituation où vous l'avez pour lors à côté de vous à la hauteur de l'épaule, en pliant le coude, mettez le chapeau deſſus la tête en appuyant de même temps votre main contre le retrouſſé pour l'enfoncer, ſans vous reprendre à deux fois, & non pas appuyer la main ſur le milieu de la forme, ce qui n'eſt pas ſéant ; mais la tête ne doit faire aucune démonſtration pour le recevoir, c'eſt le bras & la main qui le doivent poſer. On ne doit pas non plus trop l'enfoncer par la difficulté que vous auriez de l'ôter, le chapeau ne devant que couronner la tête & lui ſervir d'agrément ; on doit auſſi prendre garde de ne le point prendre par la forme, & d'avancer le bras & la main trop en-devant, ce qui cache le viſage, ni même de baiſſer la tête, & de laiſſer tomber votre chapeau devant le viſage, en le conduiſant négligemment devant vous, ce qui ne fait qu'un très-mauvais effet.

Voilà la manière qui m'a paru la plus ſéante pour le porter avec grace ; on doit le poſer d'abord ſur le front un peu au-deſſus de ſes ſourcils, & en appuyant la main modérément contre le retrouſſé, elle ne le fait enfoncer par derrière qu'autant qu'il le faut, devant être plus bas devant de deux ou trois lignes que derrière ; le bouton doit être du côté gauche, de même que le bec ou la pointe au-deſſus de l'œil gauche, ce qui dégage le viſage ; car de le porter tout-à-fait en arrière, cela donne un air niais & imbécille ; le trop enfoncer par-devant donne un air ſournois, ou colère, ou rêveur.

Révérences *en entrant dans un appartement.*

Lorſque vous entrez dans un appartement, il faut ôter le chapeau de la main droite, & avancer deux ou trois pas en avant pour ne vous point embarraſſer entre la porte, & pour vous donner le temps d'adreſſer vos *révérences* ; mais en vous relevant il faut,poſer le corps ſur le pied qui a paſſé devant, & porter celui de derrière à côté ſur une même ligne à la ſeconde poſition, pour faire votre *révérence* en arrière.

Ces deux *révérences* étant finies, vous entrez, & s'il ſe trouve du monde placé à droite & à gauche, vous faites des *révérences* en paſſant de côté & d'autre, en marchant au milieu de la compagnie.

Mais au cas que vous ayez à parler à quelqu'un, vous allez l'aborder en faiſant de pareilles *révérences* que celles que vous faites, deux *révérences* en arrière, & d'autres en paſſant, autant que la civilité le permet, ce qui n'a point de limites, l'uſage étant le plus grand maître.

Révérences *des femmes.*

Les femmes n'ont pas le même embarras que les hommes pour faire leurs *révérences* ; il ſuffit qu'elles ſe préſentent bien, qu'elles portent les pieds en dehors, les gliſſent à propos, plient les genoux également, & qu'elles tiennent la tête droite, le corps ferme & les bras bien placés, comme la figure le repréſente, ce qui eſt le plus eſſentiel.

On peut diſtinguer trois manières de *révérences* également pour elles que pour nous ; ſçavoir, *révérence* en avant, *révérence* en paſſant, & *révérence* en arrière, qui eſt celle qui marque le plus de reſpect, en ce qu'elle eſt arrêtée & pliée plus profondément.

Je commencerai par celles qui ſe font en avant ; il faut gliſſer doucement le pied devant juſqu'à la quatrième poſition, & laiſſer poſer le corps ſur les deux jambes, puis plier doucement les genoux

Digitized by Google

sans plier de la ceinture ; au contraire, le corps doit être fort droit sans chanceler, ce qui arrive très-souvent par les pieds qui sont mal placés, soit de les avoir en-dedans, ou d'être trop écartés ; mais lorsque vous êtes plié assez, vous vous relevez avec la même douceur, ce qui termine cette *révérence*.

Quant à celle en passant, elle se fait pareillement, excepté que lorsque vous passez devant une personne, vous faites deux ou trois pas avant de commencer votre *révérence* ; regardez la personne que vous devez saluer pour lui adresser votre *révérence*, & du même temps vous vous tournez à demi du côté que sont les personnes que vous saluez, & vous glissez le pied qui est de leur côté en avant, puis vous pliez & vous relevez très-doucement, en observant de laisser poser le corps sur le pied qui a passé devant, afin de marcher du pied de derrière.

Si vous saluez du côté droit, la tête doit être tournée du même côté, l'épaule droite, comme vous la voyez, est retirée en arrière. Mais comme ces *révérences* se pratiquent dans les promenades ainsi qu'en d'autres endroits de cérémonie, il faut observer que lorsque vous saluez quelqu'un au-dessus de vous, au lieu de la faire en passant, il la faut faire en arrière, elle marque plus de respect.

Cette *révérence* se fait en portant le pied à côté, soit le droit, soit le gauche ; on fait un pas à côté à la seconde position, le corps se porte sur ce pied, & l'on tire l'autre tout auprès, les deux talons près l'un de l'autre à la première position, puis plier les genoux également & très-bas, & vous relevez avec la même douceur que vous vous êtes pliés. Mais si vous devez en faire une seconde, il faut laisser poser le corps sur le pied que vous avez tiré, vous portez l'autre pied à côté, & faites la même chose de l'autre pied. Il faut prendre garde de tirer le pied & de le plier en même temps ; cela dérangeroit le corps de son à-plomb.

J'ai dit aussi qu'il faut que les deux talons soient près l'un de l'autre ; c'est que les ayant ainsi, lorsque vous pliez les genoux en les tournant en dehors, ils n'avancent pas plus l'un que l'autre ; au lieu que tirant le pied derrière, il fait paroître un genou en avant, & plus de facilité de se tourner en-dedans.

RIGAUDON ; sorte de danse dont l'air se bat à deux temps d'un mouvement gai, & est ordinairement divisé en deux reprises (S).

RIGAUDON (pas de), c'est un pas de danse qui se fait à la même place, sans avancer, ni reculer, ou aller de côté, encore que les jambes fassent plusieurs mouvements différents.

On le commence à la première position ayant les deux pieds assemblés, on plie les deux genoux également, & on se relève en sautant, & en levant du même temps la jambe droite qui s'ouvre à côté. le genou est étendu, & du même mouvement on remet la jambe droite à la première position. Alors la jambe gauche se lève & s'ouvre à côté, sans faire aucun mouvement du genou. Ce n'est que la hanche qui agite la jambe & la baisse aussitôt. Les deux pieds étant à terre, on se plie, & l'on se relève en sautant & en tombant sur les deux pieds, & c'est ce qui termine le pas. On fait après un pas en avant ou à côté, selon celui que vous voulez faire ensuite ; ce qui ne sert qu'à lier ce pas avec un autre, & faire le mouvement du pas avec plus de facilité.

Tous ces différents mouvements se doivent faire de suite, ne formant qu'un seul pas qui se fait dans une mesure à deux temps. Ainsi l'attention que l'on doit avoir, c'est que les jambes soient bien étendues lorsqu'on les lève, & lorsque l'on faute de retomber sur les deux pointes & les jambes tendues.

S.

SAILLIE, ou *pas échappés de deux pieds* ; ce sont des pas de danse qui s'exécutent de la manière suivante.

Il faut être élevé sur les deux pointes, les pieds à la quatrième position, le corps également posé. Je suppose que le pied droit soit devant vous : laissez échapper vos deux jambes comme si les forces vous manquoient ; vous laissez glisser le pied droit derrière, & le gauche revient devant. En partant tous deux à-la-fois & en tombant les deux genoux pliés, vous vous relevez au même instant, & remettant le pied droit devant, le pied gauche revient derrière, ce qui vous remet à la même position où vous étiez en commençant. Comme vous êtes encore plié, vous vous relevez du même temps en rejettant le corps sur le pied gauche, & assemblant par ce mouvement sauté le pied droit auprès du gauche en vous posant à la première position ; vous faites ensuite un pas du pied gauche, ce qui s'appelle *dégager le pied*, ce qui vous met dans la liberté de faire les pas qui suivent. Cet enchaînement de pas se fait dans l'étendue de deux mesures à deux temps légers.

Ces pas se font encore en tournant ; ayant les deux pieds à la première position, & étant élevé sur la pointe, vous pliez en laissant échapper les deux pieds à-la-fois à la distance de la seconde position en tombant plié ; vous vous relevez, & vous rapprochez les deux pieds l'un près de l'autre à la première position ; vous dégagez ensuite l'un ou l'autre des deux pieds pour faire tels autres pas que vous souhaitez.

SAUT, se dit d'un pas de baller, des danses par *saut*, où l'on élève en même temps son corps & ses deux pieds en l'air pour friser la cabriole ; ce qu'on fait ordinairement à la fin d'un couplet, & pour marquer les doubles cadences.

Le *saut simple* ou *pas sauté*, c'est lorsque les jambes étant en l'air ne font aucun mouvement, soit qu'on le fasse en avant, en arrière ou de côté.

Le *saut battu*, c'est lorsque les jambes étant en

Digitized by Google

l'air, les talons battent une ou plusieurs fois l'un contre l'autre; & quand on les passe l'une par-dessus l'autre par fois, cela s'appelle *entrechat*.

Le *saut* de basque est un coupé sauté en tournant; on appelle aussi le *saut majeur*, *cabriole*, lorsqu'on remue les pieds en l'air; quelques-uns l'appellent *cadence*. *V.* COUPÉ, CABRIOLE, &c.

SISSONNE (pas de). Il s'exécute de la manière suivante.

Ce pas renferme deux façons différentes de sauter; savoir, 1°. plier pour sauter & retomber plié; 2°. étant plié se relever en sautant. Ainsi, si l'on veut faire ce pas du pied droit, ayant le corps posé sur le pied gauche, il faut plier dessus; & alors la jambe droite qui est en l'air s'ouvre du même temps à côté; mais lorsqu'on se relève en sautant, elle se croise devant la gauche à la troisième position en tombant sur les deux pieds. On reste plié pour se relever, en sautant du même temps sur le pied droit.

Le pas de *sissonne* se fait de même en arrière, excepté qu'au lieu de prendre le mouvement de derrière pour venir en avant, il doit se prendre de la jambe de devant pour le passer derrière en tombant sur les deux pieds, & en se relevant sur la jambe qui a passé derrière.

Il y en a un autre qui se fait à-peu-près de même, excepté qu'on se relève au premier saut sur le pied de derrière, & qu'en sautant on plie sur le pied gauche, mais on retombe sur les deux pieds. Au second saut l'on se relève sur le pied gauche, & le pied droit reste en l'air pour prendre un autre pas de ce pied.

On le fait aussi en tournant; c'est la même manière de tomber sur les deux pieds & de se relever sur un pied; il n'y a que le contour que le corps fait qui en indique le changement, parce que les jambes étant faites pour supporter le corps, elles le suivent dans touts ses mouvements.

T.

TOMBÉ. Pas qu'on exécute en s'élevant d'abord sur la pointe du pied, & en pliant après le pas. Veut-on faire, par exemple, un pas *tombé* du pied droit, il faut avoir le corps posé sur le pied gauche, & les jambes écartées à la seconde position, s'élever sur le pied gauche pour faire suivre la jambe droite jusqu'à la cinquième position, où on la posera entièrement à terre. Là en pliant le genou on fera lever le pied gauche. Et le genou droit s'étendant, obligera à se laisser *tomber* sur le pied gauche à la seconde position, ce qui est un demi-jetté, qui se fait en sautant à demi.

On prévient ce pas par un autre qui lui fait changer de nom. Il peut être devancé, par exemple, par un coupé ou un temps grave, & même très-souvent par un pas assemblé, ce qui lui fait porter le nom de gaillarde, *Voyez* GAILLARDE.

L'ART DE NAGER.

De son utilité.

ON a dit & plusieurs gens instruits ont répété, que l'homme nageoit naturellement, comme le poisson ou l'oiseau aquatique, & que la frayeur seule l'empêchoit de mettre à profit une faculté aussi intéressante pour sa conservation. Cette opinion a été rejettée par Borelli, (*de motu animal.* ch. 33, prop. 218). Il est vrai que l'homme en nageant n'est pas dans une position qui lui soit naturelle. Tous ses mouvements annoncent la gêne qu'il éprouve; & le soldat le plus intrépide, le nageur le plus consommé dans son art, l'homme en un mot que la peur n'ébranla jamais dans les dangers les plus imminens, n'est pas moins sujet à se noyer que le néophite. Voilà pourquoi, comme l'observe Borelli, l'enfant qui tombe dans un fleuve, & l'insensé qui s'y précipite, y perdent incontestablement la vie. Considérez au contraire le quadrupède; voyez avec quelle adresse il brave la fureur des flots; quelle contenance assurée il montre au milieu même de l'élément dont il n'a jamais approché! Il ne nage pas; il marche; ses pieds semblent tracer des pas semblables à ceux qu'il fait sur la terre; & s'il ne rencontre aucun obstacle qui l'empêche d'aborder le rivage, vous le verrez traverser impunément les fleuves les plus larges & les plus rapides. Cependant chez les Nègres & plusieurs autres nations, les enfants vont à la mer ou à la rivière voisine dès qu'ils peuvent se trainer, entrent dans l'eau sans crainte, s'essayent peu-à-peu, & savent nager aussitôt que marcher; mais il se peut qu'on leur donne d'abord un peu d'aide & de secours.

Toutes les nations de la terre, considérant la profession de nageur, moins comme une faculté naturelle à l'homme, que comme un art véritable, ont eu soin d'y former leurs enfans dès le bas âge. Toutes, persuadées de l'importance d'une science qui nous paroit aujourd'hui si frivole, ont eu le louable usage d'inspirer à la jeunesse du goût pour le bain. Les Egyptiens, dont le pays, coupé de toutes parts par une foule de canaux, offroit partout des dangers à celui qui ne s'étoit pas familiarisé avec les eaux, faisoient de l'art de nager une partie essentielle de l'éducation publique. Les Grecs établirent chez eux la même institution; & le goût que ce peuple avoit pour le commerce de mer, le métier de pirate qu'il exerça longtemps, cette multitude d'îles, dont la région qu'il habitoit étoit parsemée, tout l'invitoit à ne pas négliger une ressource dont il pouvoit tirer un grand avantage en bien des circonstances. Hérodote rapporte que Scyllias de Macédoine rendit son nom célèbre sous le règne d'Artaxercès Memnon, en faisant sous les eaux de la mer huit stades, pour porter aux Grecs la nouvelle du naufrage de leurs vaisseaux. Les habitants de l'Archipel, marchant à cet égard sur les traces de leurs ancêtres, sont encore pour la plupart de fort bons nageurs; & Tournefort nous apprend que dans l'isle de Samos, on ne marie guères les garçons qu'ils ne soient en état de plonger sous l'eau, au moins à huit brasses de profondeur.

On sait quelles furent à ce sujet les maximes des Romains. L'art de nager faisoit à Rome une partie si importante de l'institution de la jeunesse, de tous les ordres & de toutes les conditions, que l'on y considéroit comme un ignorant quiconque ne l'avoit pas appris. Pour caractériser un personnage grossier, un homme sans éducation, un ancien proverbe disoit qu'il *ne savoit ni lire ni nager.* On exerçoit les soldats dans cet art avec autant de soin que nous en mettons à leur apprendre les évolutions qui forment le principal objet de notre tactique moderne; & les plus grands généraux qu'ait eu la république, César, Pompée, Marc-Antoine, savoient parfaitement nager. Aussi, en poursuivant l'ennemi, rien n'arrêtoit ces guerriers. Couverts de sueur, épuisés par la fatigue, criblés de blessures, on les voyoit se jetter à la nage, & traverser les rivières ou les lacs avec une célérité incroyable. De-là, tant de passages de fleuves exécutés par des armées entières, & qui nous étonnent aujourd'hui; de-là, cette vigueur mâle, ce tempérament robuste, cette santé parfaite dont jouissoit le plus grand nombre des soldats Romains; de là la rareté des maladies épidémiques dont les fréquens ravages affligent les nations modernes énervées par le plaisir, la mollesse & l'intempérance; de-là enfin, cette population nombreuse qui couvroit l'Europe, malgré le fléau destructeur des combats.

Il est vraisemblable que les Gaulois, nos ancêtres, furent originairement de bons nageurs. La position de leur pays presque environné de la mer, & coupé par plusieurs rivières, la passion qu'ils avoient pour la pêche, la malpropreté de leurs habits, & sur-tout l'exemple des autres peuples, leurs voisins, tout cela les invitoit à se familiariser avec un élément dont ils tiroient une partie de leur subsistance. Il paroit d'ailleurs par le récit de Jules-César, que les soldats de cette nation pouvoient traverser au besoin les rivieres qui s'opposoient à leur passage, & qu'ils étoient assez versés dans l'art de nager, pour sauver avec eux les plus précieux de leurs effets, sans craindre de périr.

Digitized by Google

Les François, conquérans des Gaules, se faisoient honneur de savoir nager. L'épithète de nageur est celle dont se sert Sidonius Apollinaris, pour distinguer ce peuple des nations barbares qui subsistoient alors :

. . . . . *Vincitur illic*
Cursu Herulus, chunus jaculis, francusque natatu, auromata clypeo, Salius pede, falce Getonus.

L'une des principales épreuves auxquelles on assujettissoit les braves à qui l'on conféroit la qualité de chevalier, consistoit dans une espèce d'immersion, où le récipiendaire donnoit des témoignages de sa dextérité dans l'art de nager; & les traces de cet ancien usage subsistoient encore du temps de Louis XI. La molleſſe, à laquelle une exceſſive urbanité donna naiſſance, détruiſit bientôt ces inſtitutions ſalutaires. Les ſeigneurs quittant les campagnes, où ils euſſent pu faire régner l'abondance & la félicité, ſe concentrerent dans les villes, où ils prirent de nouvelles mœurs & de nouveaux goûts. La plupart des citoyens des autres ordres abjurèrent auſſi les vieux uſages; & les récréations champêtres, les délaſſements innocents, tels que l'art de nager, furent livrés aux matelots & au reſte du bas peuple. Depuis cette révolution, nos citoyens amollis dédaignérent les plaiſirs que la populace pouvoit partager avec eux. Les dangers auxquels il étoit poſſible qu'ils fuſſent expoſés dans pluſieurs circonſtances de la vie, l'heureuſe expérience qu'ils avoient faite de la néceſſité du bain, pour fortifier leurs membres & ſe conſerver en ſanté, ces émotions délicieuſes qu'un homme fatigué éprouve lorſqu'il ſe plonge dans une eau courante, rien ne put les déterminer à reprendre ſur ce point l'ancienne ſimplicité; & ſi l'on a vu par intervalles des ames aſſez éclairées pour braver à cet égard le préjugé national, ce ſont des exceptions à la règle, & qui ne doivent pas tirer à conſéquence.

Les bons nageurs ſont aujourd'hui relégués dans les climats où notre luxe & notre délicateſſe n'ont pas encore pénétré. L'Aſie, l'Afrique & l'Amérique offrent une foule de perſonnages de tous les ſexes, de tous les âges & de toutes les conditions, qui eſtiment cette récréation ſalutaire. Tous les Nègres ſur-tout apprennent à nager dès la plus tendre jeuneſſe. Auſſi eſt-on ſouvent étonné des trajets immenſes qu'ils font, ſoit pour aller à la pêche, ſoit pour regagner leur patrie. Des obſervateurs dignes de foi atteſtent les avoir vus nager avec une vigueur ſurprenante pendant l'eſpace de quarante lieues.

Cette adreſſe des peuples que notre délicateſſe européenne qualifie de barbares, nous procure des richeſſes dont la plupart forment aujourd'hui parmi nous des beſoins de première néceſſité. C'eſt par elle que nous jouiſſons des éponges, des coraux, des perles, & d'une foule d'autres objets dont notre luxe fait tant de cas. Souvent c'eſt à l'aide de ces prétendus barbares que nous radoubons nos vaiſſeaux fracaſſés par les tempêtes; que nous portons l'alarme & la mort chez un ennemi, dont, ſans eux, nous redouterions la puiſſance, & que nous ſauvons les triſtes débris d'un naufrage. L'hiſtoire du généreux Bouſſard, dont cette capitale a retenti pendant ſix mois, & les éloges dont on ne ceſſe de combler ceux des nageurs qui ont rendu quelques ſervices à l'humanité, prouvent aſſez que l'on ſent quelquefois toute l'importance de cet exercice.

Le détail des moyens qu'emploient les Aſiatiques pour nous procurer des perles, mérite de tenir place ici. Cette pêche intéreſſante commence ordinairement au mois d'avril, & dure ſix mois entiers. Lorſque la ſaiſon eſt arrivée, le rivage ſe couvre de petites barques, dont chacune eſt montée par trois hommes. Deux ſont employés à la conduire, & le troiſième eſt le plongeur qui doit courir tous les riſques de la pêche. Lorſque ces pêcheurs ſont arrivés ſur un fond de dix à douze braſſes, ils jettent leurs ancres. Alors le plongeur, les oreilles & le nez garnis de coton, ſe pend au cou un petit panier qui doit recevoir les nacres. On lui paſſe ſous les bras, & on lui attache au milieu du corps une corde de longueur égale à la profondeur de l'eau. Il s'aſſied ſur une pierre qui peſe environ cinquante livres, attachée à une autre corde de même longueur, qu'il ſerre avec les deux mains, pour ſe ſoutenir & ne pas la quitter, lorſqu'elle tombe avec la violence que lui donne ſon poids. Il a le ſoin d'arrêter le cours de ſa reſpiration par le nez, avec une eſpèce de lunette qui le lui ſerre. Dans cet état, les deux autres hommes le laiſſent tomber dans la mer avec la pierre ſur laquelle il eſt aſſis, & qui le porte rapidement au fond. Ils retirent auſſitôt la pierre, & le plongeur demeure au fond de l'eau, pour y ramaſſer toutes les nacres qui ſe trouvent ſous ſa main. Il les met dans le panier à meſure qu'elles ſe préſentent, ſans avoir le temps de faire un choix, qui ſeroit d'ailleurs d'autant plus difficile, que ces nacres n'offrent aucune marque à laquelle on puiſſe diſtinguer celles qui contiennent des perles. La reſpiration manque bientôt au plongeur. Alors il tire une corde qui ſert de ſignal à ſes compagnons, & revenant en haut, il y reſpire quelques momens. On lui fait recommencer le même exercice, & toute la journée ſe paſſe ainſi à monter & à deſcendre. Le haſard, comme on l'a dit, fait trouver des perles dans les nacres. Cependant on eſt toujours ſûr de tirer, pour fruit de ſon travail, une huître d'excellent goût, & un grand nombre de beaux coquillages. Il faut obſerver qu'à quelque profondeur que les plongeurs ſoient dans l'eau, la lumière eſt ſi grande, qu'ils voient très-diſtinctement tout ce qui ſe paſſe dans la mer, avec la même clarté que ſur la terre. Ils apperçoivent de temps en temps des poiſſons monſtrueux, dont ils deviennent quelquefois la proie, quelque précaution qu'ils prennent de troubler l'eau pour n'en être pas apperçus. De tous

Digitized by Google

les dangers de la pêche, il n'en eſt pas de plus grand ni de plus ordinaire. Souvent les plongeurs, pour les prévenir, prennent avec eux un bâton ferré qu'ils enfoncent dans la gorge de ces monſtres.

Quand les huitres perlières ſont tirées de la mer, on attend qu'elles s'épanouiſſent, pour en tirer le tréſor qu'elles contiennent; car ſi on les ouvroit, comme nous faiſons les huitres, on courroit riſque d'endommager les perles. On les laiſſe ordinairement quinze jours après qu'elles ont été tirées de l'eau. Elles s'ouvrent alors d'elles-mêmes, & l'on peut ſans inconvénient en tirer les perles.

Pline aſſure que de ſon temps les plongeurs mettoient dans leur bouche des éponges trempées dans l'huile, pour ſe ménager quelque portion d'air propre à la reſpiration. Cet uſage eſt encore obſervé par les plongeurs de la Méditerranée, par la plupart des Négres d'Afrique, & par un grand nombre d'Américains indigènes. Mais ſi l'on conſidére, d'un côté, la petite quantité d'air renfermée dans les pores d'une éponge, & de l'autre, combien elle eſt comprimée par l'eau qui l'environne; on conviendra qu'il eſt impoſſible qu'un pareil ſecours aide longtemps le plongeur. Il eſt démontré par l'expérience qu'une certaine quantité d'air renfermée dans une veſſie, & qu'on a alternativement reſpiré & fait ſortir des poumons par le moyen d'un tuyau, ne peut ſuffire à la reſpiration que pour très-peu de temps. La raiſon de ce phénoméne eſt fort ſimple. L'élaſticité de l'air s'altére peu-à peu en paſſant par les poumons; & cet élément s'épuiſant inſenſiblement, il perd ſes eſprits vivifians & toute ſon efficacité.

Pour procurer aux plongeurs la faculté de demeurer au fond de l'eau, on a imaginé deux tuyaux d'une manière flexible, propres à faire circuler l'air juſqu'au fond de l'eau, dans la machine où le plongeur eſt renfermé comme dans une armure. Par ce moyen, on lui donne l'air qui lui eſt néceſſaire; on le garantit des preſſions de l'eau, & la poitrine ſe dilate librement pour reſpirer. L'effet de cette machine qui fait entrer l'air avec des ſouflets par l'un des tuyaux, & le fait ſortir par l'autre, eſt le même que celui des artéres & des veines.

Mais cette machine, toute avantageuſe qu'elle pourroit être dans quelques rivières, ne peut ſervir dans les endroits où la profondeur de l'eau eſt de plus de trois braſſes; parce que l'eau reſſerre ſi étroitement les parties ſur leſquelles elle peut agir, qu'elle empêche la circulation de l'air. D'ailleurs elle preſſe avec tant de force toutes les jointures de l'armure, que, ſi elles offrent quelque défaut, l'eau s'y ménage un paſſage, par lequel elle inonde dans un inſtant toute la machine, & met la vie du plongeur dans le plus grand danger.

Pour remédier à tous ces inconvénients, on a imaginé la cloche du plongeur. Les nageurs ſont en pleine ſûreté dans cette machine, juſqu'à une profondeur raiſonnable; & ils peuvent reſter plus ou moins dans l'eau, ſelon que la cloche eſt plus ou moins grande. Le plongeur aſſis dans cette cloche, s'enfonce avec l'air qui y eſt enfermé. Si la cavité du vaiſſeau peut contenir un tonneau d'eau, un ſeul homme peut reſter une heure entière à une profondeur de cinq ou ſix braſſes ſans aucun danger.

On comprend ſans peine que plus le plongeur s'enfonce dans l'eau, plus l'air eſt reſſerré par la peſanteur de l'eau qui le comprime. La principale incommodité qu'il éprouve en cette occaſion, provient de la preſſion qui s'exerce ſur les oreilles dans leſquelles il y a des cavités, dont les ouvertures ſont en dehors. C'eſt ce qui fait que dès que la cloche commence à deſcendre dans l'eau, on ſent une preſſion ſur chaque oreille, qui par degré devient plus violente & plus incommode, juſqu'à ce que la force de la preſſion ſurmontant l'obſtacle, & laiſſant entrer quelque portion d'air condenſé, le plongeur ſe trouve alors à ſon aiſe. Si l'on fait deſcendre la cloche plus avant, l'incommodité recommence & ceſſe de même.

Cette machine offre un inconvénient plus dangereux encore: il conſiſte en ce que l'eau y entrant peu à peu & à meſure que l'on deſcend, cet élément reſſerre le volume d'air dans un ſi petit eſpace, qu'il s'échauffe promptement, & perd auſſitôt les qualités qui le rendent propre à la reſpiration. Il eſt donc néceſſaire de remonter de temps en temps cette cloche pour en renouveller l'air; & cet précaution eſt d'ailleurs d'autant plus eſſentielle, que le plongeur abſorbé par l'eau dont il eſt preſque couvert, ne pourroit pas y reſter plus long temps ſans perdre la vie.

M. Halley, mort à Greenwich en 1742, frappé de tous ces défauts qui mettoient chaque jour une foule de perſonnes en danger de périr miſérablement, a trouvé le moyen, non-ſeulement de renouveller l'air de temps en temps & de le rafraîchir, mais encore d'empêcher que l'eau n'entrât dans la cloche à quelque profondeur qu'on la fît deſcendre. Pour y réuſſir, il fit faire une cloche de plongeur, de bois dont la cavité étoit d'environ ſoixante pieds cubes. Il la revêtit en dehors d'une aſſez grande quantité de plomb, pour qu'elle pût s'enfoncer vuide dans l'eau; & il mit au bas une plus grande quantité de ce métal, pour empêcher qu'elle ne deſcendit autrement que d'une manière perpendiculaire. Au haut de la cloche, le géomètre anglois avoit ménagé un verre propre à donner du jour dans l'intérieur de la machine, avec un petit robinet, pour faire ſortir l'air chaud. Au bas, environ une toiſe au-deſſous de la cloche, il y avoit un plateau attaché par trois cordes à la cloche, & chargé d'un poids de cent livres pour le tenir ferme.

Pour fournir l'air néceſſaire à cette cloche, M. Halley ſe ſervit de deux barrils garnis de plomb, de manière qu'ils pouvoient deſcendre vuides. Au fond de chacun étoit un bondon, dont l'uſage étoit de faire entrer l'eau lorſqu'ils deſcendoient, & de la laiſſer ſortir lorſqu'ils montoient. Au haut de ces bar-

rils étoit une autre ouverture, à laquelle on avoit attaché un tuyau de cuir assez long pour pendre au-dessus du bondon, lorsqu'il étoit abaissé par le poids dont on l'avoit chargé; de sorte que l'air, étant poussé dans la partie supérieure du barril, à mesure que l'eau montoit, ne pouvoit s'échapper par le haut du tuyau, lorsque le barril descendoit, à moins que l'extrémité qui pendoit en bas ne fût relevée.

On attachoit à des cordages ces barrils pleins d'air, pour les faire monter & descendre alternativement; de petites cordes attachées au bord de la cloche, servoient à les diriger dans leur descente, de manière qu'ils se présentoient sous la main du plongeur, placé sur le plateau pour le recevoir. Alors, celui-ci relevoit les extrémités des tuyaux; & aussitôt tout l'air renfermé dans la partie supérieure des barrils, s'élançoit avec violence dans la cloche, & étoit remplacé par l'eau.

Lorsqu'on avoit ainsi vuidé un des barrils, le signal annonçoit qu'il falloit le retirer. L'autre lui succédoit aussitôt. Par le moyen de cette alternative continuelle, on renouvelloit l'air avec la plus grande abondance. M. Halley étoit si persuadé qu'on n'avoit rien à craindre dans cette machine, qu'il ne fit aucune difficulté de se mettre lui-même du nombre des cinq plongeurs qui l'essayèrent. Ils descendirent dans l'eau jusqu'à la profondeur de neuf à dix brasses, où ils restèrent une heure & demie, sans y éprouver la moindre incommodité.

La seule précaution que prit M. Hallley en cette occasion, fut de laisser descendre la cloche peu à peu & de suite jusqu'à la profondeur de douze pieds. Il la fit arrêter ensuite, prit, avant de descendre plus bas, de l'air frais dans quatre ou cinq barrils, & fit sortir toute l'eau qui étoit entrée dans la cloche. Lorsqu'il fut arrivé à une profondeur suffisante, il laissa évaporer, par le robinet placé au haut de la cloche, l'air chaud qui avoit été respiré, pour lui substituer le frais qu'il tira de chaque baril. M. Halley remarque que, quelque petite que fût cette ouverture, l'air en sortit avec tant de violence, qu'il fit bouillonner la surface de la mer.

Indépendamment de l'avantage qu'offre cette machine de s'y tenir sans se mouiller, la fenêtre pratiquée au haut de la cloche permet à la lumière de s'y introduire assez, pour que l'on puisse y lire & y écrire aisément, sur-tout quand la mer est calme, & qu'il fait un beau soleil. Lorsqu'on retiroit les barrils d'air, M. Halley envoyoit des ordres écrits avec une plume de fer; &, si l'eau de la mer étoit trouble, ou l'air obscurci par des nuages, il avoit la facilité de tenir dans la cloche une bougie allumée. Le même auteur assure avoir inventé un autre expédient, propre à donner au plongeur la liberté de sortir de la cloche, & de s'en éloigner à une assez grande distance, en lui fournissant un torrent d'air continuel par de petits tuyaux, qui lui servent aussi de guides pour le ramener vers la cloche.

Si l'on en croit M. Boyle, le célèbre Corneille Drebell a trouvé dans le quinzième siècle un secret bien supérieur à celui-ci. Cet alchymiste hollandois imagina, dit-on, un vaisseau propre à être conduit sous l'eau, à la rame, & une liqueur qui suppléoit à l'air frais, dont on étoit privé dans ce vaisseau. On ne peut guère douter que cette liqueur ne fût l'air déphlogistique, que nous connoissons aujourd'hui.

DE L'ART DE NAGER AVEC LA SEULE AIDE DES MEMBRES.

Manière d'entrer dans l'eau.

Ceux qui veulent se former dans l'art de nager, s'effrayeront sans doute de la froideur de l'eau. Elle nous incommode en effet aux premières approches, au milieu même des chaleurs de l'été; mais nous nous y accoutumons peu à peu & sans beaucoup de difficulté; & les sensations délicieuses qui passent successivement dans tous nos membres, cette fraîcheur douce & salutaire qui les pénètre, & ce précieux baume qui s'introduit dans la masse du sang & lui donne un nouveau ressort, nous font bientôt oublier l'espèce de saisissement que nous avons éprouvé en commençant.

Les personnes qui ne savent pas nager, doivent entrer tout doucement dans l'eau; mais ceux qui sont instruits de cet art n'ont pas les mêmes précautions à prendre. Tantôt ils s'y précipitent tout droit & les pieds à-plomb, tantôt après avoir fait quelques pas dans l'eau, ils s'y couchent, en étendant le corps & les bras; d'autres, tenant la main droite, quelquefois toutes les deux derrière le cou, prennent leur secousse vers le bord de la rivière, dans laquelle ils se jettent la tête la première, & battent l'eau successivement du gras de leurs jambes.

Il y en a qui, après avoir pris leur course d'assez loin du rivage, se précipitent dans l'eau sur le côté droit ou sur le gauche; d'autres s'y jettent les pieds les premiers, & tenant ainsi le corps droit & ferme, ils s'étendent sur l'eau qu'ils battent avec force du gras de leurs jambes. Cette façon est très-sûre & la meilleure de toutes celles que l'on pourroit adopter.

Il faut pourtant observer que toutes ces manières d'entrer dans l'eau, quoique bonnes, offrent un inconvénient assez dangereux; c'est que ceux qui les pratiquent courent risque d'être suffoqués par l'eau, qui leur entre par le nez & par les oreilles. Pour éviter cette incommodité, qui pourroit coûter la vie à ceux qui commencent, il faut avoir soin de retenir son haleine. Mais comme il seroit d'autant plus difficile de mettre ce remède en usage, que plusieurs nageurs vont au fond de l'eau en des endroits d'une grande profondeur, il est essentiel de se tourner sur le dos lorsqu'on se sent gêné; & cette précaution seule empêchera qu'on ne descende plus bas.

Première leçon sur l'art de nager.

Il est prudent, lorsqu'on veut apprendre à na-

Digitized by Google

ger, de prendre un guide exercé & habile, qui veuille vous suivre pas à pas, & en vous montrant les principes les plus sûrs, vous avertisse en même temps de tous les dangers à éviter.

Celui qui se charge de cette fonction, doit d'abord reconnoître l'endroit qu'il a choisi pour vous donner ses leçons. Son examen doit sur-tout porter sur la profondeur de l'eau; & ce préliminaire est aussi important pour le maître que pour le disciple. Cette précaution prise, entrez hardiment dans l'eau; couchez-vous-y doucement sur le ventre; tenez la tête & le cou droits, la poitrine avancée & le dos courbé en forme de demi-cercle. Retirez vos jambes, que leur poids retient au fond de l'eau; étendez les bras sur sa surface; avancez les bras, étendez-les, écartez-les & les rapprochez successivement sans trop de précipitation vers votre poitrine. Dans cet état, avancez fièrement au milieu de l'arène, en vous aidant des pieds & des mains, avec le plus de souplesse & d'agilité que vous le pourrez. Bannissez sur tout la crainte, fatal obstacle qui ne retarde que trop communément les progrès des nageurs; & j'ose vous promettre que, pour peu que vous ayez de dispositions, vous serez bientôt en état de maîtriser l'élément, qui vous paroît d'abord si formidable.

Ayez soin de vous soutenir de manière que l'eau ne monte pas plus haut que votre poitrine, & ne descende pas au-dessous des reins. Vous avalerez sans doute beaucoup plus d'eau que vous ne voudrez; peut être même vous tourmenterez-vous beaucoup sans succès. Ne pensez pas pour cela avoir moins de disposition à bien nager. C'est le sort commun à tous ceux qui entrent dans cette carrière, d'être suffoqués par l'eau, avec laquelle ils ne sont pas encore familiers. On peut d'ailleurs pour animer votre courage, vous donner du secours en pareille occasion. Rien n'empêche que votre maître ne vous soutienne le menton, & ne vous conduise ainsi, comme par la main. Si vous apprenez seul, vous pourrez vous aider d'un faisceau de jonc, ou de vessies de porc pleines de vent, ou de calebasses. Ces sortes d'instruments sont les meilleurs guides dont on puisse se servir, quand on commence à nager, si l'on est privé d'un Mentor.

Différentes manières de se retourner en nageant.

On met ordinairement en usage plusieurs façons de se retourner en nageant. D'abord, tournez la paume de la main droite en dehors; étendez le bras de même, & faites un mouvement contraire de la main & du bras gauche. Ensuite, penchez peu-à-peu la tête & tout le corps sur le côté gauche, & insensiblement votre évolution se trouvera finie.

Voulez-vous que je vous apprenne une autre manière plus facile encore que cette dernière? Inclinez la tête & le corps du côté que vous aurez choisi pour retourner. Tournez ensuite les jambes de la manière que je viens de vous indiquer, pour la conversion ordinaire. Si vous voulez vous tourner sur la gauche, inclinez le pouce de la main droite vers le fond de l'eau, courbez les doigts, étendez la main droite, avec laquelle vous chasserez de côté les eaux de devant. Poussez en même temps ces mêmes eaux en arrière avec la main gauche étendue & les doigts joints, & retirez tout d'un coup votre corps & votre visage sur la gauche. Pour se retourner sur la droite, il faut observer les mêmes précautions en sens contraire.

Remarquez, & cette observation est importante, lorsque vous voulez vous tourner de cette manière, de ne pas écarter les jambes, & qu'il y ait assez d'eau pour que vous n'ayez pas à craindre de vous heurter le dos contre les bancs qui tapissent le fond de la rivière. Le coup violent que vous recevriez ainsi par votre faute, pourroit en vous étourdissant vous plonger dans les bras de la mort.

Il y a une troisième façon de se retourner dans l'eau, & que l'on pratique en faisant la cloche. On n'a besoin que d'une fort médiocre étendue d'eau pour y réussir. Elle se fait avec autant de succès quand on nage sur le ventre que lorsqu'on nage sur le dos; & dans l'un & l'autre cas, on prend un chemin contraire à celui qu'on suivoit auparavant. Si vous nagez sur le ventre, retirez précipitamment vos pieds, rejettez-les en avant, étendez les mains en arrière, & tenez votre corps ferme & assuré. Nagez-vous sur le dos? ployez tout d'un coup les pieds sur vos fesses, & en les rejettant aussitôt vers le fond, élancez-vous avec force pour vous porter le ventre sur l'eau. Observez sur-tout qu'en pareille occasion, l'eau ait une profondeur assez considérable, & que vous n'alliez vous embarrasser dans la vase ou les herbes, où vont quelquefois malheureusement se perdre les plus habiles.

Il y a une quatrième manière de se tourner, qui s'exécute en roulant de droite à gauche & de gauche à droite, comme fait un globe sur son axe. Voici comment il faut s'y prendre pour y réussir. Si vous nagez sur le ventre, & que vous vouliez tourner sur la gauche, il faut étendre fortement le bras droit, & le pousser le plus que vous pourrez en avant. Renversez ensuite le visage, la poitrine & tout le corps vers la gauche; & en élevant ainsi la droite à fleur d'eau, vous vous trouverez sur le dos, d'où vous pourrez passer sur le ventre avec la même rapidité, si vous le jugez à propos. Pour mettre plus de célérité, de sûreté même dans ces différents changements, il ne faut pas négliger de rapprocher les jambes l'une de l'autre le plus qu'il vous sera possible, & d'étendre sur la poitrine les bras sur la même ligne, & fort près l'un de l'autre.

J'ajouterai enfin une dernière manière de se tourner; c'est celle que l'on met en œuvre quand on est sur le dos, pour passer sur le ventre. Cette évolution, semblable en apparence à celle qu'on exécute en roulant, est tout-à-fait différente. Celle-ci exige la plus grande rapidité. Celle-là, au contraire, s'exécute avec d'autant plus de succès, qu'on y met plus de lenteur & de circonspection.

Digitized by Google

Pour ſe relever, lorſqu'on eſt ainſi couché ſur le dos, il faut ſe ſerrer le flanc du haut du bras, jetter en dehors la derniere jointure du bras droit, tenir les jambes éloignées l'une de l'autre à la diſtance d'environ un pied, & tourner la plante des pieds vers le fond de l'eau. De cette maniere, vous pourrez vous coucher, tantôt du côté droit, tantôt du côté gauche, & par là vous préviendrez les inconvéniens qui pourroient réſulter de la violence des courans, qui jettent quelquefois les nageurs ſur des bancs de ſable ou ſur des rochers.

Ne croyez pas d'ailleurs que toutes ces eſpèces d'évolutions ſoient inutiles. Indépendamment du danger que je viens d'expoſer, & dont elles peuvent vous tirer, elles ſerviront encore à vous en faire éviter d'autres, dont les ſuites ne ſont pas moins funeſtes. C'eſt en mettant cette leçon en uſage que vous vous dégagerez des herbes, qui tendent ſouvent des piéges mortels aux nageurs; c'eſt par elle que vous vous éloignerez des vaiſſeaux, des rochers, des arbres & des corps flottans, dont les mers abondent, & qui pourroient vous faire périr. Enfin c'eſt en contractant l'habitude de vous remuer ainſi en tout ſens, & de ſubjuguer l'élément impérieux dont vous avez ſoumis les caprices à vos réflexions, que vous pourrez ſecourir efficacement ceux qui ſeront en danger de ſe noyer.

Manière de nager, les yeux tournés vers le ciel.

Cette manière, toute difficile qu'elle paroiſſe, eſt pourtant analogue à la poſition naturelle à l'homme, de fixer le ciel. Elle eſt l'une des plus eſſentielles parties de l'art de nager; & je puis dire que ſi l'on voit tous les jours tant de gens ſe noyer, c'eſt qu'ils négligent ce précepte important, & qu'au lieu de jetter les yeux vers le ciel lorſqu'ils ſont dans l'eau, ils tournent la tête vers le fond, embraſſent l'eau de toutes leurs forces, & font, pour ainſi dire, tout ce qu'ils peuvent pour ſe noyer. Si ces gens-là avoient l'adreſſe de ſe mettre ſur le dos, & de ſe tenir le corps toujours étendu, ils ſe tireroient fort aiſément du précipice; ils n'iroient pas même au fond, vouluſſent-ils y deſcendre. Cette obſervation ſalutaire, à laquelle les citoyens de tous les ordres devroient faire la plus grande attention, eſt fondée ſur l'expérience de tous les ſiècles & de tous les climats; & j'oſe aſſurer n'avoir jamais vu de plongeurs qui puſſent parvenir au fond de l'eau en fixant le ciel. Lorſqu'ils veulent y atteindre, il faut, comme je le dirai bientôt, qu'ils élèvent les bras tout droits, & qu'ils ſe reſſerrent la poitrine. Tous ces efforts n'empêchent pas même qu'ils n'y arrivent fort lentement; & ce ſont toujours les pieds qui touchent le fol les premiers. Revenons à notre manière de nager ſur le dos.

Lorſque vous ſerez entré dans l'eau, couchez-vous doucement ſur le dos. Elevez enſuite votre poitrine ſur la ſurface de l'eau, en tenant toujours votre corps étendu ſur la même ligne. Vous appuyerez vos mains ſur le bas-ventre; vous étendrez & retirerez ſucceſſivement vos jambes, de maniére qu'elles ne ſoient pas éloignées de plus de deux pieds de la ſurface de l'eau; & en marchant ainſi en arrière, vous pourrez aller où vous voudrez ſans vous fatiguer. Peut-être n'approuverez-vous pas cette manière de nager, parce qu'elle oblige à tenir toujours une grande partie de la tête dans l'eau. Elle eſt cependant l'une des plus faciles, des plus ſûres & des moins fatigantes. De cette manière, on boit beaucoup moins d'eau qu'en toute autre poſition, on briſe plus aiſément les flots, & l'on a beaucoup moins à craindre la perfidie des herbes. Je vous prévens d'ailleurs qu'elle vous paroîtra d'abord fort difficile, & ce ne ſera pas ſans peine que vous apprendrez à tenir ainſi vos mains dans l'inaction; mais, pour mieux vous former, je vous conſeille d'employer le ſecours de quelque habile nageur, ou de vous ſervir de veſſies, ou d'un faiſceau de joncs. Muni de ce ſecours, couchez vous doucement & avec précaution. Que la crainte ſur-tout ne vous porte pas à baiſſer un pied pour vous remettre à flot. Je l'ai déja dit, & je ne ſaurois trop le répéter, la crainte eſt toujours dangereuſe en pareil cas. En vous tenant ſur le dos avec autant de fermeté que de courage, vous ne devez pas appréhender d'enfoncer; & ce mouvement du pied, cet effort imprudent, loin de vous ſoutenir, ne feroit que vous plonger dans le précipice. N'élevez pas trop les genoux, & n'enfoncez pas trop non plus le haut de la cuiſſe ni les côtés. Vous ſerez d'autant plus en ſûreté, que votre corps s'éloignera plus de la ligne directe.

Ne penſez pas d'ailleurs que les mains ſoient toujours inutiles pour nager ſur le dos. Cette règle n'eſt pas ſans exception. Je vous préviens même que ſans leur miniſtére, vous ne pouvez nager avec une grande célérité. Si vous êtes preſſé, employez donc également les pieds & les mains. Cette manière eſt beaucoup plus propre qu'aucune autre à rompre les vagues, par les moyens qu'elle fournit au nageur de mettre à profit toutes ſes forces.

Si faiſi par la crainte, ou porté par tout autre motif, vous jugez à propos de vous retourner ſur le ventre, vous exécuterez cette évolution en nageant & en formant une eſpèce de cercle; ou pour mieux m'exprimer, tandis que l'une de vos jambes ſera en repos, vous embraſſerez de l'autre les eaux qui l'environnent. Ainſi, vous tournerez de droite à gauche, ou de gauche à droite, comme vous le voudrez.

Manière de nager en avant étant ſur le dos.

J'ai dit qu'en nageant ſur le dos on alloit à reculons. On peut auſſi dans cette poſture marcher en avant. Pour y réuſſir, il faut ſe tenir le corps droit & bien étendu, la poitrine enflée, de maniére que le dos puiſſe former une cavité demi-circulaire, & les mains attachées ſur le bas-ventre,

Digitized by Google

Il eſt encore eſſentiel d'élever les jambes l'une après l'autre, de les retirer fortement vers les jarrets, & de les laiſſer ſuſpendre dans l'eau. Cette manière de nager n'a pas ſeulement le plaiſir pour objet; elle peut encore ſervir à vous délaſſer, & à vous donner le temps de prendre de nouvelles forces, ſi vous vous trouviez en pleine mer, & ſans eſpérance d'aborder ſitôt.

Manière de faire le compas.

Il y a un moyen bien ſimple de ſe retirer des herbes, lorſqu'on s'y trouve enveloppé, c'eſt de faire le compas. On exécute cette nouvelle manière, en imitant le mouvement que fait un compas lorſqu'on le fait tourner ſur ſon axe, c'eſt-à-dire, que l'un trace un cercle avec l'un des pieds, tandis que l'autre demeure immobile, ainſi que la tête. Pour la remplir avec ſuccès de droite à gauche, lorſque vous êtes couché ſur le dos, enfoncez un peu davantage votre côté gauche; élevez ſucceſſivement vos jambes hors de l'eau, en commençant par la gauche, & à chacun de ces mouvements, avancez-les chacune d'environ un pied du côté gauche, tandis que votre tête demeurera immobile. Vous verrez l'écume imprimer ſur l'eau les traces du cercle que vous aurez fait. N'élevez pas trop vos pieds en l'air, vous culbuteriez infailliblement, & votre tête enfoncerait dans l'eau. D'ailleurs, cette manière de nager n'eſt pas inutile. Elle peut ſervir à dégager notre tête de ce qui pourroit l'incommoder & retarder notre marche.

Manière de ſe tourner tout droit dans l'eau.

Cette manière a l'avantage de nous donner la facilité de voir autour de nous tout ce qui s'y paſſe, & elle eſt par-là d'autant plus importante, qu'elle offre les moyens de chercher le lieu où nous pouvons prendre terre, où nous devons attaquer nos ennemis s'ils nous y pourſuivent, ou éviter leurs traits; & même ſi nous avons à les combattre dans l'eau, elle nous enſeigne à le faire avec avantage, & à nous tourner de tous côtés. On y parvient en tournant de droite à gauche ou de gauche à droite, à ſon gré; ſi c'eſt vers la droite, il faut embraſſer l'eau avec le deſſous du pied droit, en faire autant du pied gauche, & ſe pencher adroitement le corps vers le premier côté. Attirez enſuite & repouſſez ſucceſſivement les eaux avec les deux mains, & vous remplirez votre opération avec ſuccès; d'ailleurs cette poſition vous mettant à portée de faire uſage de vos mains avec preſque autant d'agilité que ſi vous étiez ſur terre, vous ne devez rien négliger pour apprendre à vous y tenir chaque fois qu'elle vous paroîtra néceſſaire.

Manière de nager les mains jointes.

Cette manière eſt l'une des plus anciennes & des plus ſimples. Elle offre auſſi des graces & un agrément que les autres n'ont pas. Si vous voulez en faire uſage, tenez toujours les mains jointes, les pouces & les doigts tournés vers le ciel, de manière qu'ils paroiſſent hors de l'eau, & approchez-les & les éloignez ſucceſſivement de votre poitrine. Cette manière pourra vous être utile en diverſes circonſtances, & ſur-tout ſi vous vous trouvez engagé dans des herbes, dont pluſieurs de nos mers ſont jonchées. Vos mains vous ouvriront ainſi aiſément un paſſage au travers des roſeaux, pourvu que vous obſerviez de les tenir toujours jointes l'une à l'autre.

Manière de nager ſur le côté.

Si, lorſque vous nagez, ſoit ſur le dos, ſoit ſur le ventre, vous voulez prendre le parti de nager ſur le côté, abaiſſez la partie gauche de votre corps, en élevant en même temps la droite. Vous vous trouverez auſſitôt ſur le côté gauche. En nageant dans cet état, remuez ſouvent la main gauche, ſans l'écarter ni l'enfoncer. Contentez-vous de l'étendre & de la retirer comme en droite ligne ſur la ſurface de l'eau. Indépendamment du plaiſir que vous goûtez à nager ainſi, vous avez encore la ſatisfaction de voir les deux bords de la rivière; & il eſt ſouvent des conjonctures où cette reſſource n'eſt pas d'une médiocre importance. Cette poſition d'ailleurs offre un avantage qui lui eſt particulier, en permettant que l'un des côtés de votre corps ſe repoſe, tandis que l'autre travaille.

Manière de nager ſur le ventre, ſans le ſecours des mains.

Pour nager ainſi, il faut tenir la poitrine avancée, le cou droit ſur l'eau, les deux mains fixées derrière la tête ou ſur le dos, tandis que les mouvements des pieds vous ſoutiennent & vous font avancer. Cette manière n'eſt pas ſans quelque utilité. On pourroit y avoir recours dans le cas où nous éprouverions une crampe, une attaque de goutte, ou quelque autre indiſpoſition qui nous priveroit de l'uſage d'un bras, ou ſi nous étions obligés de nager les mains derrière le dos. On pourroit en faire autant & plus facilement, en nageant ſur le dos; mais cette dernière manière eſt d'autant plus incommode, qu'un nageur en cet état, ne peut voir devant lui, ſans ſe tourner à chaque inſtant.

Manière de nager, en tenant ſon pied de la main.

Si vous voulez nager dans cette poſture, élevez l'un de vos pieds, en le ployant ſur votre feſſe; prenez-le enſuite de la main qui lui eſt oppoſée, tandis que la jambe & la main qui ſont reſtés libres, font leur devoir. Cette diſpoſition, dont l'objet eſt le même que celui de la dernière, peut nous être utile s'il nous ſurvenoit une goutte ou une crampe, ou ſi l'une de nos jambes venoit à ſe trouver priſe dans quelques herbes. On peut changer de pied au beſoin. Il ne s'agit pour y parvenir, que

Digitized by Google

d'abaiſſer promptement la jambe que l'on tient élevée, & de prendre l'autre de la manière que je viens d'indiquer.

Manière de nager comme les chiens.

Si l'on ſe trouve ſur un fond couvert d'herbes, on ne peut guères ſe tirer impunément d'un pas ſi dangereux, qu'en nageant comme les chiens. Cette manière, qui paroît fort difficile au premier coup-d'œil, eſt pourtant fort aiſée à apprendre. Il arrive même que ceux qui ne ſavent pas nager, s'élèvent au-deſſus de l'eau, & s'y ſoutiennent lorſqu'ils ſont aſſez heureux pour rencontrer cette poſition ſans y penſer. Si vous voulez nager ainſi, élevez & abaiſſez ſucceſſivement un peu les deux mains l'une après l'autre. Faites-en autant des pieds, avec cette différence néanmoins que les mains doivent vous ſervir à attirer l'eau vers vous, & les pieds à la repouſſer. Vos mouvements doivent commencer par la main droite & le pied droit, enſuite par les deux autres membres oppoſés, & ainſi ſucceſſivement.

Manière de battre l'eau.

Si vous nagez ſur le dos, vous pouvez battre l'eau avec fracas chaque fois que vous étendez les jambes. Ceux qui y réuſſiſſent le mieux dans cette eſpèce d'amuſement, approchent le menton de leur poitrine. Il y en a qui, indépendamment de cette diſpoſition, élèvent la jambe plus haut, frappent ſucceſſivement des deux jambes chaque fois qu'ils les étendent, & tournent en même temps tout le corps. Cette manière eſt la plus agréable & la plus leſte. Pour y réuſſir parfaitement, il faut tenir tout le corps fort étendu ſur le dos, enfler la poitrine, & la ſoutenir preſque hors de l'eau, & la paume des mains étendue & tournée vers le fond. Ge ſont les mains qui doivent ſoutenir le corps, tandis que l'on étend les jambes. Vous pouvez battre l'eau & vous tourner en même temps. En ce cas, ſi votre jambe droite ſe trouve élevée, vous l'abaiſſerez d'abord pour frapper l'eau. Au même inſtant vous éleverez la gauche, & par un même mouvement, vous ferez faire à votre corps un tour complet. Cette agilité qui caractériſe un bon nageur, peut vous ſervir en pluſieurs circonſtances où vous vous trouverez embarraſſé. Vous pouvez encore exécuter dans cet état le ſaut de la chèvre. J'appelle ainſi cette manière, parce qu'en la pratiquant on bat pluſieurs fois l'eau des pieds comme les chèvres font la terre. Ne vous y engagez pas ſi vous n'avez du courage, de la force & de l'expérience. Ayez ſoin de vous tenir la poitrine enflée. Enſuite, battez des deux mains deux ou trois fois & à courtes reprifes, l'eau qui vous preſſe les flancs. Vous la battrez avec plus de violence & de fracas la dernière fois que les autres. En comprimant ainſi l'eau des mains, vous éleverez les deux jambes, avec la précaution de les faire gliſſer l'une après l'autre avant de les laiſſer retomber ſur l'eau, comme font ceux qui cabriolent. Cette manière eſt la plus difficile de toutes celles que je pourrois vous apprendre, & ſi vous parvenez jamais à la remplir avec dextérité, vous pourrez vous vanter d'avoir atteint au plus haut période de l'art de nager.

Manière de ſe jouer d'un pied.

Ne penſez pas que touts ces rafinements, toutes ces eſpèces de tours de force que je vous indique ici, n'aient que le pur agrément pour objet. Chacune de ces manières de nager offre une utilité particulière, dans cette foule de preſſans dangers auxquels nous pouvons nous trouver expoſés. Celui, par exemple, qui ſait jouer habilement du pied en nageant, ſe rend, en quelque ſorte, maître de l'élément qui le ſupporte, & ſe débarraſſe avec dextérité des herbes qui s'offrent à chaque pas ſur ſa route, lorſqu'il a une longue carrière à parcourir. L'art d'y réuſſir eſt fort ſimple. Il ne conſiſte qu'à tourner, tantôt à droite, tantôt à gauche, & en ſe preſſant le menton contre le cou. Pour remplir avec ſuccès cette évolution, il faut enfler la poitrine, étendre parfaitement la paume des mains, la tourner vers le lit de la rivière, & appuyer la jambe libre ſur l'eau. Si vous négligiez toutes ces précautions, votre tête ſe précipiteroit au fond, & vous feroit perdre votre équilibre.

Manière de montrer les deux pieds en nageant.

Un bon nageur brave les fureurs de la mer, chemine avec autant de ſécurité ſur l'eau que ſur la terre, & ſe fait un jeu de tout ce qui paroît formidable à quiconque ne connoît pas ce fougueux élément. Les deux pieds qui ſervent communément à nous conſerver l'équilibre ſur l'eau, il peut les ſoutenir au-deſſus de ſa ſurface, avancer ou demeurer en repos dans cette poſture, & rouler, pour ainſi dire, impunément parmi les flots. Si vous voulez eſſayer cette manière, mettez-vous ſur le dos, que vous réduirez en forme convexe; placez vos mains ſur le ventre, les paumes étendues; rapprochez-les & les éloignez ſucceſſivement comme des rames, & tout votre corps ſe ſoutiendra ſur l'eau, tandis que vos pieds ſeront élevés vers le ciel. Cette manière pourroit ſervir à ceux qui, s'étant heurté les pieds au fond de l'eau contre quelques corps durs, voudroient ſavoir quelle ſeroit la plaie qu'ils s'y ſeroient faite.

Manière de nager la jambe élevée.

Cette manière de nager vous paroîtra peut-être la même que la précédente. Elle eſt cependant entièrement différente. Tandis que l'on tient une jambe élevée, il faut que les mains, des deux côtés du corps, embraſſent & ramaſſent les eaux, les abaiſſent & s'appuient ſur elles, tandis que l'autre jambe, levée à demi, bat & preſſe l'eau à courtes reprifes. Cette manière offre une utilité auſſi réelle qu'aucune autre de celles que je vous ai enſeignées

jusqu'ici,

jusqu'ici. Elle vous donnera les moyens de transporter, d'un bord de la rivière à l'autre, tout ce que vous jugerez à propos d'attacher au gros doigt du pied, pourvu que le pied ne soit pas assez fort pour vous faire perdre votre équilibre.

Manière de nager les mains élevées.

Cette manière vous permettra beaucoup mieux encore que la précédente, de vous charger de ce qui vous sera nécessaire sur l'autre bord de la rivière que vous voulez passer à la nage. Pour la remplir avec succès, élevez la poitrine, & la tenez toujours enflée le plus que vous pourrez, tandis que vous soutiendrez les bras hors de l'eau. Je vous préviens que cette position n'est pas sans inconvénient pour un néophite. Car si vous resserriez imprudemment la poitrine lorsque vous élevez les bras, votre corps, emporté par son propre poids, iroit au fond de l'eau; & cette catastrophe, propre à vous faire perdre la tête, pourroit vous mettre en danger de périr.

Manière de nager le menton tendu.

Il est aussi une façon de demeurer tout debout dans l'eau; & cette manière est infiniment supérieure à toutes les précédentes. Pour bien l'entendre, souvenez-vous que, quand vous nagez sur le dos, vous pouvez demeurer dans l'inaction, les jambes étendues. Lorsque vous êtes dans cette posture, laissez aller vos jambes en bas, jusqu'à ce qu'elles soient perpendiculaires au lit de la mer. Raccourcissez-les ensuite, en pliant les genoux & en enflant la poitrine. Quant à vos mains, vous les fixerez sur vos épaules, les paumes tournées vers le fond, & les doigts joints l'un contre l'autre. Il est essentiel ensuite de les étendre & de les resserrer successivement des deux côtés; & vous n'oublierez pas sur-tout d'élever, le plus que vous pourrez, le menton vers le ciel. Cette manière, dont l'exécution est fort difficile, pourra vous être d'une grande utilité lorsque vous vous y serez formé. Si, par exemple, la glace venoit à s'ouvrir sous vos pieds, en formant une espèce de puits, ce ne seroit qu'à l'aide d'une telle manœuvre que vous pourriez vous tirer des bras de la mort. Elle ne vous seroit pas non plus inutile, si vous vous trouviez forcé à vous précipiter dans quelque rivière pendant l'obscurité, pour sauver votre vie. Car vous pourriez y demeurer ainsi toute une nuit sans faire aucun bruit, & attendre que le jour vous fournit les moyens de gagner la rive.

Je connois encore une autre manière de se tenir tout droit dans l'eau, & qui s'exécute en comprimant les eaux & sans faire aucun usage de ses mains. En cette occasion, on enveloppe l'eau avec les jambes, en les remuant en forme circulaire & en dehors, l'une après l'autre, avec la précaution de tenir la plante des pieds toujours tournée vers le fond. Cette manière, qui nous laisse les mains en pleine liberté, nous seroit d'un grand secours, si l'on venoit à nous précipiter dans la mer les pieds & les mains liés. D'ailleurs, une armée qui l'employeroit en fuyant, pourroit se défendre, & repousser en nageant les traits dont un ennemi victorieux voudroit l'accabler. Il faut néanmoins observer qu'il seroit imprudent de nager ainsi dans les fonds vaseux ou tapissés d'herbes, à moins que la nécessité ne nous y obligeât. Dans ces circonstances, il est essentiel d'employer toutes ses forces & toutes les ressources de l'art, pour éviter le danger dont une foule de téméraires sont sans cesse la victime. Cependant s'il arrivoit que vos deux jambes se trouvassent liées par des herbes, mettez-vous aussitôt sur le dos, les bras croisés & en repos sur votre poitrine; & en battant ainsi des deux jambes & en les élevant successivement, vous pourrez atteindre au rivage.

Manière de ramper dans l'eau.

L'art intéressant de ramper dans l'eau, pourra vous être aussi d'un grand secours pour vous tirer des herbes qui forment un obstacle à votre passage. Si vous voulez le mettre en usage, couchez-vous sur le ventre, & jettez doucement vos mains en devant, & vos pieds en arrière, joints ensemble. Vous avancerez ainsi, en étendant les bras & les mains le plus loin de la poitrine que vous le pourrez, & la paume des mains un peu recourbée & tournée vers le fond. Si, en cet état, vous attirez vers votre poitrine les eaux qui vous précèdent, vous donnerez à votre corps le temps de se préparer à avancer davantage, & à se débarrasser des herbes. Cette évolution exige cependant beaucoup de prudence & de circonspection. Car si vous vous pressez trop à l'exécuter, cette précipitation, loin de vous tirer du danger, ne fera que vous y plonger de nouveau. Au lieu de vous dégager des herbes qui vous retiennent, vous multiplierez les instruments de votre captivité; & vous vous trouverez ainsi enveloppé avec tant d'art, que tous vos efforts ne serviront qu'à vous faire périr dans cet affreux labyrinthe.

Manière de s'asseoir dans l'eau.

On l'a déjà dit, les bons nageurs, maîtres de l'élément, dont ils ont étudié les loix, se jouent de ses caprices. Tantôt ils se promènent sur l'eau, tantôt ils y demeurent debout; quelquefois on les voit étendus sur sa surface; souvent ils y sont assis, & exécutent dans cette posture différents mouvements dont ils ne pourroient même venir à bout sur la terre. Pour s'asseoir sur les eaux, il faut s'embrasser les deux jambes avec les mains, s'enfler la poitrine, tenir la tête ferme & haute, & élever successivement les jambes & les bras. Cette manière, qui vous paroîtra peut-être frivole, n'est pourtant pas sans quelque utilité. Par elle, vous pourrez vous débarrasser des herbes, écueil funeste contre lequel vous ne sauriez trop vous prémunir. Elle se présentera aussi fort à propos, lorsque vous

Digitized by Google

vous trouverez dans un endroit dont le peu d'étendue ne nous permet pas de nager, ou dont le fond fangeux nous empêche de prendre pied.

D'ailleurs, on exécute dans cette position des mouvements qui pourroient surprendre ceux qui ignorent les ressources de notre art. Vous pourrez, par exemple, vous y couper les ongles. Pour y réussir, prenez des ciseaux de la main droite, élevez ensuite la jambe gauche, dont vous approcherez le pied jusques sur le genou droit. Prenez le de la main gauche, & de la droite coupez-vous les ongles. Indépendamment de l'adresse que cette manière exige, & qui est propre à faire honneur au nageur, elle peut aussi servir à enlever les corps étrangers qui pourroient s'introduire dans les jointures des pieds.

Dans cette position, vous pourrez encore exécuter un mouvement très surprenant, & assez semblable à celui que vous faites lorsque vous prenez vos bottes. Elevez successivement vos jambes hors de l'eau; embrassez-les chacune des deux mains, comme font ceux qui se battent, & laissez-les aller doucement en les étendant. Ce n'est pas tout: il faut encore tenir la poitrine élevée, & toujours aussi enflée qu'il vous sera possible. Cette manière, comme la précédente, pourra vous servir dans l'occasion à vous nettoyer les pieds des ordures qui vous incommodent.

Manière de montrer quatre parties de son corps hors de l'eau.

Les quatre parties dont je parle ici, sont la tête, les deux coudes & le genou. Pour les montrer à découvert, il faut vous coucher sur le dos, placer vos mains sur votre estomac, tenir les coudes élevés & la poitrine enflée & aussi élevée que vous le pourrez; passez ensuite un genou sur l'autre, en le tournant, tandis que vous éleverez & abaisserez successivement l'autre. Cette manière exige beaucoup d'adresse & de dextérité. Elle vous servira, comme la plupart des précédentes, à vous dégager des herbes, & à prendre quelque soulagement dans les endroits où vous ne pourrez toucher au fond pour vous reposer.

Manière de plonger dans l'eau.

Ne pensez pas, comme le publie le vulgaire, que l'homme aille naturellement au fond de l'eau. Pour y atteindre, il faut faire violence à la nature, & le nageur le plus intelligent & le plus adroit a besoin de mettre à profit toute sa science & sa sagesse pour y parvenir promptement. C'est pour cela qu'en Asie & en Afrique les plongeurs s'attachent sous le corps une pierre épaisse de six pouces, & longue d'un pied, qui les met en état d'aller avec plus de fermeté au travers des flots. Indépendamment de cette précaution, ils se lient à un pied une autre pierre fort pesante, qui les précipite au fond de la mer dans un instant. La première façon de plonger consiste à se dresser sur les pieds, à s'élever ensuite, en tenant la tête courbée, de manière que le menton s'appuie contre la poitrine, le sommet de la tête tourné vers le fond, & les dos des mains joints ensemble l'un sur l'autre devant la tête. Dans cet état, si l'on se précipite dans l'eau la tête la première, on arrivera au fond aussi vîte qu'un trait d'arbalète. Remarquez d'ailleurs que vous pouvez vous plonger par tout, pourvu que le fond soit bon. Il est de principe que, plus l'endroit est profond, plus il est avantageux au plongeur. Vous observerez seulement de ne perdre jamais de vue la lumière, & d'être en état de retenir assez longtemps votre haleine pour vous permettre de revenir.

Vous pourrez aussi vous plonger à plomb; & cette manière doit être mise en usage lorsqu'on se précipite dans la rivière du sommet de quelque lieu élevé, afin d'arriver plus promptement au fond de l'eau. La disposition est la même que la précédente. J'observerai cependant qu'il est essentiel de choisir ainsi un endroit élevé pour plonger, quand la rivière a beaucoup de profondeur, parce que la rapidité avec laquelle on arrive au fond, vous permet de retenir assez votre haleine pour n'avoir pas à craindre d'être étouffé dans l'eau. Cependant les nombreux dangers qu'elle présente, soit à cause des rochers contre lesquels on peut se briser, soit à cause des précipices où l'on s'engage sans pouvoir en sortir, font que je conseille de ne plonger ainsi que fort rarement, & lorsque l'on connoîtra parfaitement les lieux.

Manière de nager entre deux eaux.

Pour bien nager de cette manière, il faut d'abord vous décider sur la place que vous voulez occuper sous les eaux; car vous pouvez nager également au fond de l'eau, vers sa surface, ou à une égale distance de ses deux extrémités. Si vous prenez ce dernier parti, vous devez d'abord adosser vos deux mains entre les deux épaules, & les étendre ensuite avec beaucoup de célérité, de manière que le pouce soit tourné vers le ciel, & l'index vers le fond de l'eau. Voulez-vous descendre plus bas? vous n'avez autre chose à faire que d'enfoncer plus profondément vos mains dans l'eau lorsque vous les étendez. Si, au contraire, vous voulez remonter vers la surface de l'eau, il faut que la paume de vos mains soit plus étendue, & que les deux pouces se regardent, comme l'observent ceux qui nagent sur le ventre.

Dans cet état, si vous voulez nager entre deux eaux, vous tiendrez les deux pouces un peu plus tournés vers le fond de l'eau que le reste de la main, & vous attirerez vers vous l'eau qui vous précède en l'embrassant.

Supposons qu'étant plongé pour aller chercher une chose au fond de l'eau, vous ne la trouviez pas. En pareil cas, vous êtes obligé de nager en cercle autour de l'endroit où elle a été jettée. Voici la manière dont on doit s'y prendre pour exécuter

Digitized by Google

ce cercle. Si vous voulez commencer à droite, vos mains doivent embraſſer les eaux de droite à gauche. Vous ferez le contraire, ſi vous jugez à propos de tourner de gauche à droite. Lorſque vous ſerez deſcendu au fond de l'eau, donnez vous de garde de vous expoſer dans les lieux où vous ne trouvez plus de lumière. Les ténèbres annoncent certainement que vous êtes ſous un roc, ou ſous quelque bateau, dont le choc pourroit vous être funeſte. Si vous vous y trouvez engagé ſans vous en être apperçu, reprenez promptement le chemin qui vous a conduit dans ce lieu dangereux, & ne ceſſez de reculer juſqu'à ce que la lumière ſe ſoit offerte à vos regards. N'allez pas ſur tout reſpirer ſous l'eau. Une telle imprudence vous coûteroit bientôt la vie.

Un avis bien important encore, & auquel vous ne ſauriez donner trop d'attention, c'eſt que quelque ſoit votre empreſſement à ſauver quelqu'un, en nageant ainſi entre deux eaux, ne vous approchez jamais qu'avec précaution d'une perſonne qui ſe noie; car ſi elle trouve le moyen de vous ſaiſir, vous êtes perdu, malgré votre adreſſe & votre expérience. Vous ne courez aucun riſque, ſi vous attendez pour le ſecourir, qu'elle ait été au fond, après avoir perdu l'uſage des yeux. Prenez la alors par les cheveux, & la tirez ainſi ſur le dos, juſqu'à ce que vous puiſſiez la placer ſur le rivage, où vous ſerez à portée de lui préſenter ſans danger tous les ſecours dont ſon état la pourra rendre ſuſceptible.

Manière de revenir ſur l'eau, après avoir fait le plongeon.

Un nageur, tout auſſi ſubtil que le dauphin dont parle la fable, peut monter & deſcendre ſucceſſivement dans l'eau ſans aucune difficulté. Cette alternative lui eſt néceſſaire pour reprendre haleine. En été, on peut faire environ cinquante pas dans l'eau ſans avoir beſoin de ce ſecours. M. Halley prétend qu'un nageur ne peut reſter plus de deux minutes dans l'eau ſans être ſuffoqué; & s'il n'a pas un long uſage de ſon métier, il y reſtera beaucoup moins. Une demi minute ſuffira, dit-il, pour étouffer ceux qui ne ſont pas dans l'habitude de nager. Pluſieurs voyageurs nous apprennent néanmoins que les meilleurs plongeurs d'Aſie reſtent une demi-heure dans l'eau, & les autres un quart-d'heure ſeulement. Pour revenir ſur l'eau, il faut employer preſque les mêmes mouvements que pour s'y tourner. Tenant l'une de vos mains étendue, vous repouſſez de la paume, tournée en dehors, les eaux inférieures, & de l'autre diſpoſée en cavité, vous attirez les eaux ſupérieures. Quand le bras a fini ſon cercle, vous fermez la main, pour lui donner le moyen de reprendre la même marche; & ainſi ſucceſſivement, juſqu'à ce que vous ayez atteint la ſurface de l'eau.

DE L'ART DE NAGER ARTIFICIELLEMENT.

Des calebaſſes.

Les calebaſſes, les faiſceaux de jonc & les veſſies furent vraiſemblablement les inſtrumens dont ſe ſervirent les premiers hommes pour ſe former dans l'art de nager. La plupart des Nègres emploient encore des calebaſſes à cet uſage; & les Indiens ſe ſervent, pour le paſſage des rivières, de grands pots de terre auxquels deux perſonnes s'attachent, après les avoir remplis de leurs habits. Les joncs ſur-tout, dont les marais abondent, & qui ſurnagent auſſitôt que leur racine eſt ſéparée de la vaſe, durent ſe préſenter naturellement à l'eſprit des peuples voiſins des fleuves, ou fixés dans des pays marécageux, pour les aider dans le paſſage des rivières ou des petits bras de mer. Ces ſecours ſont encore en uſage dans pluſieurs provinces de France. La plupart des enfans lient des calebaſſes deux à deux avec des courroies, & traverſent ſouvent ainſi le fleuves les plus larges ſans ſavoir nager. Ceux des paſſans qui ne peuvent ſe procurer ces ſortes de bouteilles, ſe contentent de deux faiſceaux de jonc, ſur leſquels ils s'appuient la poitrine, & bravent ainſi les dangers les plus effrayans. Il faut pourtant avouer que ces reſſources ne ſont pas ſans inconvénient; & l'on voit périr tous les ans dans les provinces une foule de jeunes gens, faute de ne les avoir pas employées avec aſſez de circonſpection. Je conſeille à la jeuneſſe de ſe ſervir de calebaſſes, lorſqu'elle ſe trouvera privée d'un maître en état de l'inſtruire dans l'art de nager. Mais il ſeroit imprudent de s'expoſer avec ce ſeul ſecours dans des endroits profonds ou rapides, & de faire de longs trajets. Livré à vous-même par l'abandon de vos calebaſſes, qui pourroient ſe détacher ou ſe briſer, vous deviendriez infailliblement la victime de votre imprudence. D'ailleurs, il eſt eſſentiel de n'employer un tel guide que dans les premières ſemaines de votre apprentiſſage; car je vous préviens que ſi la timidité vous empêche d'eſſayer vos propres forces, vous ne deviendrez jamais un bon nageur.

Naufrage ſans péril du chevalier de Lanquer.

Le chevalier de Lanquer, penſionné du Portugal, fit imprimer en 1675 un livret d'une cinquantaine de pages, ſous le titre de *Naufrage ſans péril*, & dont l'objet étoit de nous apprendre à braver les dangers de la mer. Cet aventurier propoſe dans ſon ouvrage une machine que l'on peut porter dans ſa poche, & à l'aide de laquelle on peut paſſer les fleuves les plus profonds & traverſer les mers, ſans même mouiller ſes habits ni ſes armes, & ſans éprouver aucun froid. Une telle machine, ſi elle exiſtoit, ſeroit ſans doute le préſent le plus précieux qu'un homme pût faire à l'humanité. Malheureuſement ſon auteur, qui paroît n'avoir été qu'un charlatan, a jugé à propos de nous en déro-

ber la conſtruction. « Comme j'ai déja dit que le ſeul » but que je me ſois propoſé dans cet ouvrage, » dit-il, n'eſt que le ſervice de mon roi & l'uti- » lité de ſes ſujets, mes compatriotes, il ne faut pas » que je déclare mon ſecret d'une manière qui, » contre mon deſſein, puiſſe ſervir aux ennemis de » l'état; il n'eſt pas juſte de ſe faire battre de ſes » propres armes, & d'employer pour ſon ſupplice » les inſtruments de ſa gloire. Je me contente donc » de faire ſavoir à ceux qui voudront ſe ſervir de » mes machines, qu'ils n'ont qu'à me venir trou- » ver. Je promets de leur donner en même temps » mes machines & le ſecret pour s'en ſervir. L'u- » ſage en eſt aiſé & les commodités agréables ». Le chevalier aſſure enſuite avoir fait l'expérience de cette machine au-deſſous du pont rouge, en préſence d'une multitude de ſpectateurs de toutes les ordres. Louis XIV fut lui même témoin de cette merveille, & ce prince accorda à ſon auteur des lettres-patentes, qui lui permettoient de faire conſtruire & de vendre ſa machine, à l'excluſion de tous autres méchaniciens. MM. d'Errées & de Sainte-Colombe ſont cités dans l'ouvrage du chevalier de Lanquer, comme des témoins capables de juger du mérite de ſa découverte.

M. l'abbé de la Chapelle qui, comme moi, a vu cet ouvrage, n'y a trouvé qu'une pure annonce, ſans aucunes traces de récompenſe accordée par Louis XIV, auquel une telle machine eût cependant paru fort précieuſe.

Voici les termes mêmes des lettres-patentes du 12 avril 1695, accordées au chevalier de Lanquer. « Louis, &c. notre bien amé, le ſieur Richard » Lanquér, chevalier de l'ordre de Chriſt, & capi- » taine de chevaux légers, entretenu pendant la » paix pour le ſervice du roi de Portugal, nous a » très-humblement remontré, que par ſes ſoins & » ſon application il auroit inventé une machine qui » ſe peut porter dans la poche, pour paſſer ſur les » eaux de quelque rivière ou lac que ce ſoit, un » ſoldat armé des armes ordinaires, portant ſur ſoi » de quoi tirer pluſieurs coups, & du pain de mu- » nition pour ſa ſubſiſtance de huit jours, ſans que » dans ledit paſſage leſdites armes & munitions de » guerre & de bouche ſoient endommagées par » l'eau, de quoi ledit ſieur Lanquer auroit fait l'é- » preuve en notre préſence ſur la rivière de Seine; » ce qui encore peut utilement ſervir ſur mer, & » ſauver la vie aux paſſagers & gens de marine, » en cas de naufrage, de même que la matière » dont elle eſt compoſée, à faire des bas, panta- » lons, caſaques, manteaux, bonnets, couvertu- » res de chevaux & mulets, tours de lit pour la » campagne & tentes impénétrables à l'eau ainſi » qu'au froid, comme il nous a auſſi fait voir; » deſquels effets étant pleinement ſatisfait & per- » ſuadé, & deſirant ne pas fruſtrer le public de » l'avantage qui peut revenir de la pratique de ces » choſes, non plus que l'expoſant de l'utilité par- » ticulière qu'il a droit d'en prétendre par le débit » qu'il en pourra faire, ce qu'il ne ſauroit ſans dan- » ger de rendre ſon ſecret connu, s'il n'avoit ſur » ce nos lettres néceſſaires. A ces cauſes, voulant fa- » vorablement traiter ledit ſieur de Lanquer, nous » lui avons permis, & par ces préſentes ſignées de » notre main, permettons excluſivement à tout » autre de conſtruire ou faire conſtruire ladite ma- » chine, en tel nombre, & par tels ouvriers qu'il » avifera, &c. ».

Le même auteur ſoupçonne que l'air étoit la principale matière de ſa compoſition, & que les habits dont il revêtoit ſon nageur, étoient faits de plume ou de duvet, objets que l'eau ne pénètre pas. Mais, comme l'obſerve encore l'auteur du Scaphandre, une pointe, une aiguille, une épée, une balle de fuſil, &c., pouvoient rendre ſubitement inutile, dangereuſe même, une telle machine à vent; & les habits de duvet ſeroient d'une exécution très-difficile & très-dipendieuſe.

Cuiraſſe de M. Bachſtrom.

En 1741, le ſieur Jean-Frédéric Bachſtrom, docteur en médecine, & directeur général des fabriques de la ducheſſe de Radzwill, grande chancelière de Lithuanie, fit imprimer un ouvrage de 70 pages, ſur l'art de nager. Cet Allemand aſſure avoir été porté à compoſer ce petit ouvrage par la ſignification de ſon nom, que l'on rend dans notre langue par *courant d'un ruiſſeau*. Quoi qu'il en ſoit d'un tel motif, que l'auteur eût paſſé ſous ſilence ſans inconvénient, il eſt certain que ſon ouvrage contient des vues ſaines & de fort bonnes idées ſur l'art de voyager ſous l'eau. Après pluſieurs épreuves dont il rend compte, il trouva enfin le moyen de conſtruire une cuiraſſe de liége propre à le ſoutenir ſur l'eau, & à faciliter à des armées entières le paſſage des rivières les plus larges, les plus profondes & les plus rapides. Cette cuiraſſe, dont le poids doit être d'environ dix livres, eſt compoſée de deux plaques de liége, appliquées ſur le dos, ſans deſcendre plus bas que les reins, & de deux autres ſur la poitrine, croiſées en forme de camiſole, qui ne paſſent pas la ceinture. On y en ajoute quelques morceaux ſous les aiſſelles & ſur les épaules; & toutes ces pièces, enveloppées entre deux groſſes toiles, forment par leur réunion une cuiraſſe qui vous ſoutient tout droit dans l'eau. Pour empêcher que cette cuiraſſe, agitée par la violence des flots, ne vienne à vous incommoder les aiſſelles & le menton, vous l'attachez à la ceinture d'un grand pantalon, qui deſcend juſqu'au deſſous des pieds. Si vous deſtinez cet habit aux ſoldats, laiſſez-en les plaques entières. Les balles de fuſil ne pourront les entamer; mais ſi vous le préparez pour les matelots, il eſt eſſentiel de rompre le liége en morceaux, afin qu'ils puiſſent ſe prêter aux différents mouvements qu'exigent leurs manœuvres. Avec cet accoutrement, dit l'auteur, vous ſerez aſſis commodément ſur l'eau, & vous flotterez au milieu même des tempêtes comme un

Digitized by Google

canard, on comme un enfant qui repose dans son berceau ; & si votre voyage eſt de longue durée, il vous ſera permis de vous repoſer, de dormir même dans le ſein des flots.

Voulez vous, ajoute M. Bachſtrom, faire paſſer une rivière à pluſieurs eſcadrons de cavalerie ? attachez cinq livres de bois de liège derrière la ſelle de chaque cheval, & autant par devant. Cette précaution même ſera inutile, puiſque les chevaux nagent naturellement, ſi le cavalier, revêtu de ſa cuiraſſe de liège, eſt aſſez habile pour ſe jetter à propos dans la rivière, & pour y marcher en tenant ſon cheval par la bride. Je vous promets que, dans cet état, il pourra paſſer le Danube à la nage, ou toute autre rivière large & rapide.

Soubreveſte du ſieur Bonal.

Quelque temps après Bachſtrom, le ſieur Bonal, citoyen de Dieppe, imagina une ſoubreveſte de liège, dont l'objet étoit de préſerver les marins d'une mort qui ne les attend que trop communément dans les flots. Si l'on en croit M. l'abbé de la Chapelle, qui a vu de ces ſortes de ſcaphandres, le ſieur Bonal, ſans aucune connoiſſance de la phyſique, de l'hydroſtatique, ni des mouvements du corps humain, les avoit formés ſans principes & ſans aucun jugement. Quoi qu'il en ſoit de cette critique, peut-être trop amère de la part d'un auteur qu'on a accuſé d'avoir profité des lumières du ſieur Bonal, il eſt certain que M. le marquis de Cruſſol d'Amboiſe, dont la candeur & l'honnêteté ſont auſſi connues que ſon profond ſavoir, n'a pu ſe diſpenſer d'avouer, après avoir eſſayé en 1759 l'une de ces ſoubreveſtes, qu'à la longue on ſeroit incommodé de ſa ſuſpenſion. Des officiers du régiment de la Reine, infanterie, dont il étoit alors colonel, eſſayèrent auſſi ce corſelet en ſa préſence, & penſèrent faire la culbute.

Habit de mer de M. Gelaci.

Les regiſtres de l'académie des ſciences du 30 juillet 1757, contiennent une eſpèce de diſſertation, dans laquelle M. Gelaci propoſe des moyens de ſe ſoutenir ſur l'eau. L'habillement qu'il a imaginé à cet effet, n'eſt qu'une eſpèce de gillet, revêtu de morceaux de liège équarris, placés comme le ſont les écailles de poiſſon, & attachés par une petite face ſur laquelle ils puiſſent ſe mouvoir comme ſur une charnière. Cette diſpoſition de différentes pièces de liège, dont le gillet eſt hériſſé, a été formée ainſi, pour qu'elles puiſſent prendre & conſerver une poſition horiſontale, lorſqu'elles ſont agitées par les flots. M. l'abbé de la Chapelle trouve pluſieurs défauts dans la conſtruction de cet habit ; & ſes obſervations à cet égard nous paroiſſent fort ſenſées.

1°. Il eſt faux que ces morceaux de liège, diſtribués en manière d'écailles, doivent flotter horiſontalement dans l'eau.

2°. Le liège, lorſqu'on fait uſage de l'habit de M. Gelaci, doit être agité beaucoup ſur ſes charnières par les impulſions irrégulières de l'eau ; & ce frottement parvient bientôt à bouleverſer ces écailles, & à cauſer leur entière deſtruction.

3°. Ces lièges flottans & ballotés par l'eau, ſont expoſés à tout moment à s'accrocher à d'autres corps, & à faire périr ainſi le nageur.

4°. Ils préſentent un trop grand nombre de ſurfaces à l'impulſion des eaux, & rendent le mouvement de progreſſion fort difficile.

Jaquette de M. Wilkinſon.

Les jaquettes de M. Wilkinſon, anglois, paroiſſent avoir été calquées ſur la cuiraſſe de M. Bachſtrom. M. l'abbé de la Chapelle, qui en a vu un modèle, aſſure qu'elles ont été faites ſans principes, & ſans aucune connoiſſance du centre de gravité du corps humain. Les nageurs, ceux au moins qui ſavent déja les premiers principes de l'art de nager, peuvent ſeuls s'en ſervir. Ce jugement paroît en effet avoir été confirmé par les compatriotes même de l'inventeur. *L'hiſtoire du voyage fait autour du monde*, par Byron, chef d'eſcadre, en 1764 & 1765, nous apprend que « pendant » qu'on alloit prendre de l'eau pour la proviſion » du vaiſſeau, les matelots commandés pour cela, » avoient ordre de mettre des jaquettes de liège lorſ» que la houle étoit forte, pour aller & venir en » nageant, des canots à la côte, & de la côte aux » canots. Notre commodore ne voulut pas permet» tre qu'ils ſe miſſent à l'eau ſans ce ſecours, qui » garantit du danger de ſe noyer, pourvu qu'on ait » l'attention de tenir la tête hors de l'eau ; ce qui » eſt aiſé à obſerver ». Si, comme le remarque l'auteur du Scaphandre, ces jaquettes euſſent été bien faites, il auroit été inutile de recommander l'attention de ſe tenir la tête hors de l'eau.

Ceinture de liège de M. le comte de Puyſegur, lieutenant général des armées du roi.

Nous ne connoiſſons le corſelet de liège, imaginé au milieu de ce ſiècle par M. de Puyſégur, que par le tableau qu'il en a tracé lui-même dans une lettre écrite le 19 ſeptembre 1765, à M. l'abbé de la Chapelle. « L'hiver de 1747 à 1748, dit-il, » le haſard me fit tomber ſous la main un livret » *in*-12 intitulé ſort improprement *l'art de nager*. » L'auteur fait de bonne foi cette mauvaiſe plaiſanterie ſur le motif de ſon ouvrage : il paroît ne » l'avoir entrepris qu'à cauſe de la ſignification de » ſon nom de Bachſtrom, qui ſignifie en langue » allemande *le courant d'un ruiſſeau*, à ce qu'il dit. » Il s'eſt cru obligé de publier les moyens de ne » jamais aller au fond de l'eau.

» Le réſultat de toutes ſes recherches & des efforts de ſon imagination, ne conſiſte que dans » un habillement de liège, du poids d'environ dix » livres, renfermé dans la toile en forme de *corſet*, » *pourpoint*, *camiſole*, *gillet*, *veſte ou cuiraſſe*, qui

Digitized by Google

» ſoutient un homme dans l'eau, ayant la tête & le » haut des épaules dehors.

» Je penſai que l'on pouvoit ſe ſervir de cette » idée. L'année ſuivante je me rappellai ce projet, » que j'exécutai avec aſſez de peine. Je fis faire un » corſet ou cuiraſſe de liège, & elle produiſit l'ef- » fet que je m'en étois promis, mais dans l'eau » dormante; car dans une rivière rapide, j'ai re- » connu que, pour ſe tenir debout, ſans ſe mouil- » ler la tête, il falloit un certain poids aux pieds ». (M. l'abbé de la Chapelle n'approuve pas cet expédient. Les contrepoids, dit-il fort ſenſement, ſont de nouvelles charges & de nouveaux ſoins. Si l'on venoit à les oublier ou à les perdre, on paſſeroit fort mal ſon temps dans l'eau. Le matelot qui n'auroit pas le temps de s'en défaire, ſeroit retardé dans ſes manœuvres, par le poids accablant dont cette eſpèce de balançoire le ſurchargeroit, & le ſoldat, ſurpris par l'ennemi, en s'en défaiſant, ſeroit maſſacré avant de pouvoir ſe défendre). « Je com- » mençai alors, (continue M. de Puyſégur), à » perfectionner l'ouvrage, & fis joindre aux ſou- » liers deux ſemelles de plomb, du poids d'une » livre chacune.

» J'éprouvai un nouvel inconvénient. La cui- » raſſe tendant à remonter, & le corps à deſcendre, » elle s'élevoit ſous le menton & ſous les bras, de » façon à empêcher ceux-ci d'agir. J'y ai remédié, » en faiſant faire ce qu'on appelle à préſent un » pantalon. Je fis attacher des courroies à la cein- » ture que l'on boucloit à la cuiraſſe. Par ce moyen, » en entrant dans l'eau, on pouvoit plus ou moins » l'abaiſſer.... On peut, en arrivant à terre, lâ- » cher ſes courroies plus ou moins, par le moyen » des boucles, & marcher ou ſe baiſſer à ſon aiſe.

» En 1756, j'allai un jour à la rade de Granville » en chaloupe, au moment de la marée baſſe. Je » me jetai à la mer avec mon corſet, & le flot » montant me ramena au rivage ſans peine, ſans » fatigue & ſans avoir eu la tête mouillée. Je pris » ſeulement mes précautions, pour avoir le moins » que je pourrois de ſpectateurs de tout le camp » de Granville, que je commandois alors.

» Pour pouvoir tirer parti des armes dans l'eau, » j'ai fait conſtruire un bonnet, une ſorte de caſ- » que de fer blanc, auquel le fuſil eſt attaché par la » ſous-garde. Le bout du canon, que l'on a ſoin » de bien boucher avec du linge, pend dans l'eau, » & la croſſe eſt en l'air attachée au bonnet, qui, » par ſa ſtructure, contient les cartouches & le linge, » propres à charger & nettoyer le fuſil.

» Pour le faire plus commodément, j'ai arrangé » une petite caſſette de liège, doublée d'une légère » feuille de plomb, que l'on traîne avec une ſi- » celle. Cette caſſette ſert à appuyer la croſſe du » fuſil pendant qu'on le charge.

» Au lieu de pourpoint, je me ſuis à préſent » borné à une ceinture de liège, large de huit pou- » ces ſur ſix d'épaiſſeur, peſant treize livres, attra- » chée également à un pantalon, avec trois livres » de plomb aux ſouliers. La ceinture eſt auſſi ſou- » tenue par des bandelettes au-deſſus des épaules; » de façon que, ſi quelque accident renverſoit le » flotteur dans l'eau, cul par deſſus tête, cette cein- » ture ne pût ſortir par les pieds, & faire ſéparation » de corps avec lui ». M. le comte de Puyſégur ajoute, qu'avec cet habillement il a flotté en 1762 dans le baſſin de Dunkerque, en préſence du comte d'Hérouville & du chevalier d'Arcy, & non-ſeulement marché avec aiſance dans l'eau, mais encore chargé & tiré pluſieurs fois ſon fuſil.

Machine de M. Ozanam.

M. Ozanam, membre de l'académie des ſciences, & profeſſeur en mathématiques, propoſe dans ſes récréations phyſiques & mathématiques, un problème dont l'objet eſt la conſtruction d'une machine à nager. Voici l'idée de ce ſavant & judicieux académicien. Faites deux coffres plats & demi-circulaires, peu importe de quelle matière, pourvu qu'ils ne reçoivent point d'eau, qu'ils ſoient légers & aſſez ſolides pour pouvoir réſiſter à la violence des flots. Vous joindrez ces deux pièces enſemble, & vous en formerez une ceinture au nageur, qui, par ce moyen, aura toujours la moitié du corps au-deſſus de l'eau. On y peut ajouter, ſi on le juge à propos, des ouvertures avec des portes, pour y renfermer de l'or, de l'argent, des papiers, & tout ce que l'on voudroit ſauver d'un naufrage, ou faire ſervir à ſa ſubſiſtance.

Quoiqu'avec cette machine on puiſſe ſe porter où l'on veut, par le ſeul mouvement du corps & des pieds, on peut, pour faciliter encore la progreſſion, attacher des eſpèces de nageoires aux pieds du nageur. Ces nageoires, que l'on attache à une ſemelle de bois que le nageur a ſous la plante des pieds, ſont compoſées d'un gros cuir double, ou triple & pliant, qui peut s'étendre ou ſe reſſerrer comme la patte d'un cygne.

Cette machine, dit M. Ozanam, peut être d'un grand ſecours en différentes circonſtances. 1°. Dans un naufrage; car on peut ſe ſauver avec cette reſſource au travers des flots, ſans avoir plus à craindre la mort qu'un oiſeau aquatique. Il eſt d'ailleurs inutile de quitter ſes habits; & l'on doit d'autant moins appréhender la faim, que l'on peut renfermer dans cette machine des vivres pour quatorze ou quinze jours.

2°. Dans ces inondations ſubites, qui ravagent les campagnes, & couvrent d'eau en un inſtant des régions entières. Cette machine ſeroit d'autant plus précieuſe en de tels accidens, qu'un homme pourroit ſauver avec lui un ou deux de ſes enfans. 3°. Cette découverte ſeroit auſſi d'une grande utilité à une armée, pour faire paſſer ſes eſpions, ſans danger, d'un bord à l'autre. 4°. Enfin, M. Ozanam ajoute qu'on pourroit auſſi l'employer à exécuter ſur l'eau quelques évolutions agréables, ſous des figures de ſyrènes, de tritons & d'oiſeaux.

Digitized by Google

Description du Scaphandre de M. l'abbé de la Chapelle.

Le Scaphandre dont nous allons parler, eſt le réſultat de toutes les obſervations qu'on vient de paſſer en revue. Cet accoutrement, quoiqu'en diſe ſon auteur, n'eſt que la copie des habits imaginés par Bachſtrom & par ceux qui ſe ſont occupés du même objet; mais cette copie a été enrichie de tant d'augmentations importantes, eſſentielles même, qu'elle peut paſſer à bon droit pour un original. Je dois dire auſſi à la louange de M. l'abbé de la Chapelle, que perſonne n'a mieux approfondi que lui la matière dont il s'eſt ſi longtemps occupé, pour donner à ſon corſelet la proportion qu'il a cru la plus convenable. Il a examiné 1°. juſqu'à quelle profondeur le corps doit être plongé, pour que l'homme ſoit à ſon aiſe & ſans courir aucuns riſques. 2°. Quel eſt le poids du volume d'eau, meſuré par la partie du corps plongé 3°. De combien le poids total du corps excéde le poids du volume d'eau de pluie. 4°. Quelle eſt la peſanteur ſpécifique du linge, comparée à celle de l'eau. 5°. Quel doit être en conſéquence le volume du corſelet, relativement à ſa peſanteur propre, & à l'excès de celle du corps ſur celle du volume d'eau de pluie. 6°. Quelles ſont les parties du corps que l'on doit revêtir de linge préférablement aux autres.

Après avoir fait ces recherches préliminaires, l'auteur paſſe à la conſtruction de ſon ſcaphandre. Si vous voulez vous former un corſelet d'après ſes principes, taillez-vous un gillet de coutil, ou d'une forte toile, également large de haut en bas, & dont le pourtour ſoit de quatre pieds deux pouces, & la hauteur de deux pieds. Avant d'aſſembler les épaulettes de ce corſelet, étendez-le ſur un plan; ſur toute la largeur, tirez une ligne à trois pouces de diſtance du bord inférieur; à dix pouces plus loin, & au-deſſus de cette ligne, tirez-en une autre parallèle & ſemblable à la précédente. C'eſt dans cet intervalle que vous placerez des morceaux de liége, de forme cubique, & épais de deux pouces & demi; quatre rangs de ces cubes ſuffiront pour remplir l'eſpace de dix pouces que vous voulez couvrir.

Les échancrures du gillet s'avanceront juſqu'à cette dernière ligne, à un pouce & demi près, que vous laiſſerez pour les replis; ainſi vous avez déja pris quatorze pouces & demi ſur la hauteur du corſelet; en partant de ſon bord inférieur, huit pouces au-deſſus, tirez encore une ligne qui doit terminer toute la hauteur de l'habit; il ne vous reſtera plus qu'un pouce & demi que vous employerez aux replis du bord ſupérieur.

M. l'abbé de la Chapelle entre enſuite dans une foule d'autres détails, qui ſont d'autant plus inutiles ici, qu'on peut avoir recours à ſon tailleur, pour ſe procurer un de ſes ſcaphandres. J'obſerverai ſeulement qu'il ajoute une eſpèce de queue ou ſuſpenſoir, terminée par un plaſtron qui, après avoir paſſé entre les cuiſſes, vient s'attacher ſur la poitrine. Ce plaſtron qui eſt garni de petits morceaux de liége, taillés & placés régulièrement comme dans le ſcaphandre, eſt deſtiné à deux uſages également eſſentiels. Le premier, d'empêcher que le corſelet ne remonte trop haut ſous les aiſſelles, ce qui géneroit beaucoup le mouvement des bras; le ſecond, de ſoutnir à celui qui en fait uſage, un ſiége ſur lequel il peut ſe repoſer auſſi longtemps qu'il lui plaira. Les ſcaphandres qu'on deſtineroit aux ſoldats, doivent avoir leur plaſtron d'une ſeule pièce de liége, courbée au feu, pour qu'il puiſſe mieux s'ajuſter ſur la poitrine. Il peut être plus épais, & monter plus haut qu'à l'ordinaire, avec une échancrure vers les clavicules en forme de hauſſe-col; & cette eſpèce d'armure ſuffiroit pour parer le coup de fuſil & de ſabre qui porte vers la poitrine & le cou.

M. l'abbé de la Chapelle a auſſi imaginé une eſpèce de pantalon, garni d'étriers par le bas, qu'on attache au corſelet par le haut, & qui aide à marcher avec moins de fatigue quand on eſt à flot. Pour rendre ſon habillement complet, l'auteur y ajoute la deſcription d'un bonnet, dans lequel on peut dépoſer des choſes qu'on a intérêt à ne pas mouiller.

On n'éprouve aucune difficulté à faire uſage de ce ſcaphandre; on peut s'en revêtir en auſſi peu de temps qu'il en faut pour prendre une veſte commune. Après avoir noué les cordons par-devant, on paſſe le ſuſpenſoir entre les cuiſſes, & l'on attache ce plaſtron ſur la poitrine; on eſt alors en état de ſe mettre à l'eau, dans laquelle, moyennant cet habit, on n'enfonce que juſques vers la région des mamelles; on s'y trouve dans une poſition verticale, la tête & les bras hors de l'eau, & à portée d'en faire tel uſage qu'on voudra. Si l'on veut avancer, il faut faire uſage du pantalon, qui diminue beaucoup le travail qu'on éprouveroit ſans ce ſecours. Alors on chemine dans l'eau par un mouvement des jambes, à-peu-près ſemblable à celui par lequel nous marchons ſur la terre, avec cette différence, que les mouvements des jambes ſont beaucoup plus grands, & la progreſſion plus lente & plus pénible, à cauſe de la réſiſtance du fluide dans lequel on avance.

Les commiſſaires nommés par l'académie des ſciences pour examiner ce ſcaphandre, aſſurent que M. l'abbé de la Chapelle a exécuté pluſieurs fois devant eux ces mouvements, & dans l'eau courante & dans l'eau dormante; ils obſervent que dans les rivières dont le courant eſt un peu rapide, il eſt impoſſible de remonter vers leur ſource, on peut ſeulement traverſer la rivière, mais en dérivant beaucoup; dans l'eau dormante, on avance dans telle direction que l'on veut. M. l'abbé de la Chapelle a parcouru devant les mêmes commiſſaires deux cents ſeize pieds en cinq minutes de temps.

Les mêmes ſavans ont cru devoir conſeiller à

Digitized by Google

ceux qui se serviront du scaphandre, de ne pas se jetter sans précaution dans l'eau, sur-tout dans les endroits qu'on ne connoîtroit pas ; on pourroit rencontrer au fond, des choses capables de blesser ou d'arrêter l'homme, de manière à le faire périr, malgré sa légéreté respective.

A ces préceptes de M. Thévenot, nous allons joindre ceux de Nicolas Roger, plongeur de profession.

Méthode sûre pour apprendre à nager en peu de jours.

A l'âge de six ans j'étois plongeur. Parmi les personnes à qui j'ai montré à nager, quelques-unes m'ont à peine coûté quatre leçons ; voilà je crois des titres suffisans pour être lu.

On ne peut être bon nageur sans être plongeur ; & il est rare de trouver des personnes qui, n'ayant appris qu'à nager, ne conservent toute leur vie pour l'action de plonger une répugnance trop souvent funeste. Je conseille donc de commencer par-là : c'est le seul moyen de se familiariser véritablement avec l'eau.

Choisissez un endroit où vous ayez de l'eau jusqu'aux genoux. Asseyez-vous, & tendez les bras à un compagnon qui sera debout vis-à-vis de vous, les jambes écartées, afin de laisser aux vôtres qui seront jointes, la facilité de se placer entre elles. Il vous tiendra par les poignets, tandis que vous vous inclinerez en arrière ; dès que l'eau aura couvert votre visage, votre compagnon vous retirera. Il faut répéter cet exercice jusqu'à ce qu'on soit en état de se renverser ainsi, & de se relever seul à l'aide de ses mains, ce qui arrive quelquefois à la première leçon.

Mais gardez-vous bien de vous faire plonger l'un l'autre par surprise, ou même de vous jetter de l'eau au visage, tant que vous ne serez pas familiarisés avec cet élément. Ces sortes de plaisanteries font naître des craintes que l'on ne surmonte pas toujours, même à l'aide d'une raison éclairée.

Vous vous accoutumerez ensuite à plonger sur le ventre, observant d'avoir les reins tendus, le corps droit, les bras en avant & dans la direction du corps, le visage exactement tourné contre terre. Pour vous relever, vous vous appuyerez sur les mains, en soulevant le corps sans précipitation, de manière que vos bras forment avec votre tronc un angle qui diminue peu-à-peu de grandeur.

L'usage de se boucher le nez est fort mauvais : il suffit qu'on retienne sa respiration, & chacun sait la retenir. On n'est point incommodé de la petite quantité d'eau qui entre dans les narines ; on ne s'apperçoit pas même s'il y en entre. Il n'en est pas ainsi des oreilles : l'eau qu'elles reçoivent cause une perte surdité, mais qui ne tire point à conséquence ; au moment où l'on ne s'y attend pas, elle sort d'elle-même, & rend à l'ouie sa première finesse. Cependant les personnes délicates ne feront pas mal de s'introduire dans les oreilles du coton qu'elles auront fortement exprimé après l'avoir imprégné d'huile.

Si l'on ouvre les yeux dans une eau sablonneuse ; on éprouvera une légère cuisson lorsqu'on sera à l'air ; si l'eau est claire, on n'en ressentira aucune. Dans tous les cas, on aura soin de refermer les yeux, tandis qu'ils seront encore dans l'eau, pour les rouvrir lorsqu'ils seront à l'air, afin d'empêcher que les cils ne se replient entre l'œil & la paupière ; ce qui suffiroit pour rebuter un écolier.

Si l'on se tient dans l'eau de la manière que je viens de dire, on s'apperçevra que le corps tendra à surnager. Choisissez alors un endroit qui ait à-peu-près un pied d'eau de plus que celui où vous êtes ; vous ne pourrez réellement pas toucher le fond. Agitez vos membres comme pour nager *en grenouille* (ce que j'enseignerai plus loin,) vous ferez ce qu'on appelle proprement *nager entre deux eaux*.

La difficulté consiste à se relever, & l'on reconnoîtra sans peine cette difficulté, si l'on fait attention que la tête ne peut sortir de l'eau sans augmenter le poids de la partie antérieure du corps ; que par cette augmentation elle l'enfonce, & s'enfonce avec elle, jusqu'à ce que le tout ait repris son équilibre. Pour obvier à cet inconvénient, le compagnon présentera au plongeur un gros bâton, duquel il appuyera un bout en terre ; celui-ci saisira le bâton, le suivra des mains en l'empoignant alternativement de chacune, & parviendra ainsi à mettre la tête hors de l'eau.

Si l'on s'exerce dans un lieu dont le fond est inégal, on sent que ce moyen de se relever devient inutile.

Que mon lecteur ne s'épouvante pas de voir que je commence par le faire plonger, tandis qu'il passe pour constant que c'est-là le terme des travaux du nageur. J'ai pour moi l'expérience ; & ceux qui ne sont pas de mon avis s'y rangeront bientôt, s'ils raisonnent sans prévention. Néanmoins, comme je veux que personne ne se croie en droit d'accuser de mensonge le titre de ma brochure, j'avertis qu'on trouvera plus loin la manière de nager promptement sans être obligé de plonger ; mais j'avertis en même temps que le plus beau nageur, s'il ne fait plonger, n'est guères plus à l'abri des accidens que celui qui ne fait rien du tout. Sur cent nageurs qui se noient, quatre-vingt-dix-huit ne périssent que faute d'avoir su plonger. Revenons à mon écolier docile.

Nos corps ne surnagent que parce qu'ils sont plus légers qu'un égal volume d'eau ; sans cela, tout l'art du monde n'y feroit rien, & nous irions toujours au fond. C'est ce qui arrive aux noyés dont les poumons se resserrent, dont le corps se flétrit, & qui ne reviennent sur l'eau que lorsqu'au bout de plusieurs jours, l'air contenu dans leur corps cherche à s'ouvrir un passage en tout sens, & par son élasticité grossit le cadavre sans augmenter son poids.

Mais

Mais tous les hommes ne ſont pas également légers par rapport à leur volume. Il eſt des noyés dont le corps n'éprouve pas la révolution dont je viens de parler, & qui reſtent ſur l'eau juſqu'à une décompoſition totale. Il eſt même des gens qui ſe noient ſans que leur corps ſoit entièrement couvert d'eau; ceux-ci ſont chargés de graiſſe; & de même que la chair pèſe moins que l'eau, la graiſſe pèſe moins que la chair. Comment font-ils donc pour ſe noyer, direz-vous? Hélas! ils ſe trémouſſent beaucoup, parce qu'ils ont peur; s'il leur étoit poſſible de raiſonner, ils ſe tourneroient ſur le dos, & conſerveroient ainſi la liberté de reſpirer.

De plus, il eſt des perſonnes qui, ſans paroître graſſes, ſont beaucoup plus légères que d'autres qui ſont de leur taille; & chez toutes les hommes, les jambes ſeront plus ou moins légères dans l'eau, relativement à leur forme, à leur longueur, à la capacité du tronc, à la groſſeur de la tête. C'eſt pourquoi les uns ont beſoin de nager dans une ſituation peu inclinée à l'horiſon pour diminuer le poids de leurs jambes & de leurs cuiſſes, d'autres de s'incliner davantage pour l'augmenter, d'autres enfin de ſe tenir entièrement debout. Le véritable nageur eſt celui qui nage dans toutes les ſituations, qui ne ſe repoſe d'une manière que par une autre, qui, ayant beaucoup de chemin à faire, & craignant d'être ſaiſi d'une crampe, variera ſes attitudes pour donner de l'action aux muſcles qu'il ſent près de ſe roidir.

Si mon écolier a le corps tendu, les cuiſſes & les jambes ſerrées, les talons joints, les pieds *en dehors*, les bras tendus, les doigts de chaque main ſerrés les uns contre les autres & bien tendus, les mains au niveau des épaules, & la paume des mains tournée contre le fond, il aura la légèreté néceſſaire pour ſurnager; ſon corps arrivera *à fleur d'eau*; ſes feſſes & ſa tête ſe préſenteront en même temps.

Mais ſa tête ne pourra pas ſortir toute entière; le ſpectateur n'en verra que la moitié. Ce n'eſt pas que la force manque à l'eau pour ſoutenir le tout; car j'ai vu des gens dans cette ſituation porter un morceau de plomb de trente livres & plus, qu'on leur mettoit ſur le dos. C'eſt donc le défaut d'équilibre qui s'oppoſe à ce que la tête puiſſe ſortir; & cela eſt ſi vrai, que ſi, au lieu de placer ſur le dos le morceau de plomb dont je parle, on en mettoit ſeulement quelques onces ſur une feſſe, le plongeur ne pourroit les ſoutenir, & enfonceroit du côté qu'on les auroit miſes.

Il ne manque donc à mon écolier qu'un contre-poids pour qu'il parvienne à mettre la tête hors de l'eau; il eſt néceſſaire que ce contre-poids ſoit placé à l'autre extrémité de ſon corps, & qu'il ſoit le maître de l'augmenter ou de le diminuer à ſouhait. Ce contrepoids ſe trouve dans ſes jambes; elles acquerront plus ou moins de peſanteur, ſelon qu'il les rapprochera ou les éloignera de la ligne verticale.

Les deux mouvements doivent être faits à la fois, celui d'élever la tête, & celui d'abaiſſer les jambes. Vous ferez ce dernier par gradation, à meſure que vous ſentirez votre tête s'appeſantir. Pendant cette double opération, vos bras reſteront tendus horiſontalement & en avant. Si vous les abaiſſiez, cela ſuffiroit pour vous faire perdre l'équilibre; à plus forte raiſon ſi vous tentiez de les ſortir de l'eau.

Vous avez la tête à l'air, vos pieds touchent la terre; mais cela ne ſuffit pas: il faut encore une petite manœuvre pour vous relever, la voici.

Vos bras forment, en avant de votre corps, un poids qui vous eſt devenu nuiſible, & qui vous ſera utile par derrière; il faut les y porter, mais de façon à diminuer leur peſanteur dans leur route, plutôt que de l'augmenter. Vous réuſſirez pleinement ſi vous leur faites décrire ſans vous preſſer, une portion de cercle autour de votre corps; obſervant que les mains ne ceſſent d'être tendues, que la paume ſoit fixée invariablement contre terre, que la main ſoit auſſi élevée que le coude, & le coude auſſi élevé que l'épaule. Lorſqu'ils ſeront aſſez en arrière pour augmenter le contrepoids que forment vos jambes, vous tournerez vos mains comme ſi vous vouliez les joindre derrière le dos. Les doigts garderont la même diſpoſition les uns à l'égard des autres; mais les mains ſeront diſpoſées de manière que les deux paumes ſe feront face; abaiſſez un peu les bras.

Enſuite pliez les genoux, portez les feſſes en arrière, & vous ſerez le maître de vous redreſſer.

Cette manœuvre doit ſe faire avec beaucoup de lenteur, parce qu'en agiſſant avec précipitation, il pourroit arriver que le poids de derrière devînt trop conſidérable: ce qui expoſeroit l'écolier à tomber à la renverſe, s'il n'avoit ſoin, auſſitôt qu'il ſe ſentiroit chanceler, de rejeter ſes bras en avant en leur donnant une direction plus ou moins oblique.

C'eſt ici que l'on commence à éprouver l'avantage de ſavoir plonger. Mon écolier tombe-t-il à la renverſe? il s'étend auſſitôt, met la main gauche ſur le ventre, élève le bras droit & la jambe droite, & ſon corps ſe trouve tourné ſur le côté droit. Qu'il rapproche la jambe droite de la gauche, qu'il étende le bras droit le long du corps; & en portant le bras gauche en avant, il achévera de ſe tourner ſur le ventre.

Enſuite il emploie, pour mettre le nez à l'air, les moyens indiqués plus haut.

Veut-il reſpirer ſans changer la poſition renverſée dans laquelle il eſt tombé? je le reprends au moment de ſa chûte. Qu'il joigne les talons, écarte la pointe des pieds, étende le bras de chaque côté le long de ſon corps, la paume de la main tournée contre le fond, & l'articulation du pouce appuyée contre la hanche. Qu'il ſe roidiſſe bien: ſon corps montera au même inſtant; ſon nez & ſa bouche ſeront au-deſſus de la ſurface de l'eau. Mais il faut ſe garder de ſoulever la tête.

Quand il aura reſpiré tout à ſon aiſe, il pourra facilement nager dans cette poſture. Il faut pour cela que les jambes, pendant le mouvement, ne s'écartent guères du plan horiſontal. Ce mouvement conſiſte à rapprocher les talons des feſſes, en écartant les genoux; & à roidir les jambes & les cuiſſes, en les étendant avec promptitude. La plante des pieds éprouvera une réſiſtance en raiſon de laquelle le nageur avancera ſur le dos.

Nous n'avions encore parlé que du poids de l'eau: & nous venons d'y joindre ſa réſiſtance. On peut employer la réſiſtance de l'eau avec ſuccès, pour ſe relever lorſqu'on eſt plongé ſur le ventre. Je reprends mon écolier à l'inſtant où ſa tête étoit à moitié dans l'eau.

Inclinez vos jambes vers le fond, mais lentement & en pliant les reins. Eloignez un peu les coudes, en rapprochant les mains l'une de l'autre (mais que la poſition horiſontale ſubſiſte toujours), donnez à vos mains la forme qu'elles prendroient ſi vous les appuyiez ſur un globe de ſept à huit pouces de diamètre, en obſervant néanmoins de tenir les doigts bien ſerrés les uns contre les autres. Preſſez avec vigueur & d'un ſeul coup l'eau qu'elles rencontreront dans leur chemin, comme ſi vous vouliez la faire paſſer entre vos cuiſſes, & faites un ſaut par-deſſus, les jambes écartées. L'appui ſera plus que ſuffiſant pour vous remettre debout.

Paſſons à la manière ſimple d'apprendre à nager.

La plupart de ceux qui ſe mêlent de donner des leçons, prétendent qu'il eſt eſſentiel de ne pas chercher un appui dans un corps léger, ſous prétexte que lorſqu'on eſt parvenu à déployer ſes propres forces, on enfonce trop dans l'eau, & que cela ſe convertit en habitude. Il ne faut que réfléchir un moment pour reconnoître l'abſurdité de cette prétention. Ce n'eſt point une erreur de leur part, c'eſt une petite ſupercherie qui leur rapporte de l'argent. Ils dirigent leurs écoliers pluſieurs mois de ſuite, pluſieurs années même, en leur tenant la main ſous le menton, ſous le ventre, ou enfin en les attachant à une corde qu'ils tirent par un bout; delà vient peut-être que des gens d'eſprit qui n'ont jamais pu réuſſir à nager, en prenant de ces ſortes de leçons, ſe ſont perſuadés que *la natation eſt un art rempli de difficultés.*

Mais tous les appuis ne ſont pas également ſûrs, & toutes les manières de s'en ſervir ne ſont pas également bonnes.

Les boîtes de jonc empêchent les bras de ſe mouvoir avec facilité.

Les veſſies ſont ſujettes à crever. Les calebaſſes ou *bouteilles de pélerin* ont auſſi leur inconvenient: la chaleur du ſoleil dilate l'air qu'elles contiennent, le bouchon ſaute, & l'eau y pénètre; d'ailleurs, un choc peut les caſſer, de même que les boîtes de fer-blanc ou d'autre métal. J'ai été témoin de pluſieurs accidents occaſionnés par toutes ces machines à vent. On verra plus bas qu'il faudroit encore les rejetter, quand même elles ne ſeroient pas dangereuſes.

Je ne connois que le liège qui puiſſe être employé par les commençans. Les uns s'en ſont une double cuiraſſe qu'ils attachent par les côtés avec des cordes: d'autres ſe ſervent d'une ſeule planche qui leur couvre la poitrine & le ventre; d'autres mettent la planche par derrière, & laiſſent le devant à nud. Cette manière eſt moins mauvaiſe que la précédente. J'ai vu un jeune homme qui, s'étant cuiraſſé pardevant, s'aviſa de ſe tourner ſur le dos; tous les efforts qu'il fit pour ſe remettre ſur le ventre furent vains, & il ſeroit péri s'il n'eût été ſecouru.

On ſe ſert, le long du Rhône & ailleurs, de veſtes de toile piquées de liège, & fixées par une bande qui paſſe entre les cuiſſes, ou ſimplement de corſelets fabriqués avec des bouchons de groſſeur inégale, dont on fait une eſpèce de tiſſu avec de la ficelle; ces inſtruments ſont commodes pour aller ſur l'eau, & je ſuis fort aiſe qu'on les ait fait connoître à Paris; mais je ne voudrois pas qu'on leur eût donné un nom grec. Cependant leur utilité ſe borne au moment préſent, & l'on ne parvient pas plus à devenir nageur en en faiſant uſage, qu'on n'y parviendroit en ſe promenant dans une barque.

Voici la manière qui me paroît la plus ſûre, la plus commode, la moins coûteuſe, & la ſeule capable de mettre un homme d'une conformation ordinaire en état de nager ſeul au bout de huit jours. Je ne me donne pas pour en être l'inventeur; le petit nombre de combinaiſons qu'on peut faire ſur cette matière, eſt ſans doute épuiſé depuis bien des ſiècles.

Enfilez à une corde groſſe comme le petit doigt, & longue de deux pieds & demi, plus ou moins, un morceau de liège coupé en rond, & qui ait un pouce & demi de diamètre ſur neuf à dix lignes d'épaiſſeur; qu'un autre morceau d'un diamètre plus conſidérable vienne après; que celui-ci ſoit ſuivi d'un troiſième, & ainſi de ſuite juſqu'à ce que vous ayiez formé une eſpèce de cône ou *pain de ſucre* de cinq à ſix pouces de hauteur ſur neuf à dix pouces de baſe.

Ce cône ſera arrêté à ſon ſommet par un double nœud que vous ferez à l'extrémité de la corde, & à travers lequel vous planterez une cheville que vous aſſujettirez avec de la ficelle pour plus de ſolidité.

L'autre extrémité de la corde ſera garnie d'une autre cône diſpoſé comme celui là.

Etendez cette corde ſur l'eau, & mettez-vous deſſus en travers: vous vous ſentirez ſurnager au point que ce ne ſeroit qu'avec effort que vous parviendriez à mettre le viſage dans l'eau. Cependant ſi vous êtes mince, il faudra raccourcir la corde: & dans tous les cas, vous la diſpoſerez de manière que vos lièges ne flottent pas trop près des

Digitized by Google

aiſſelles, ce qui pourroit gêner le mouvement de vos bras.

Ici vous avez un ſeul accident à craindre, mais il eſt ſi grave, que le plongeur le plus exercé n'auroit que de foibles reſſources à y oppoſer. La corde peut abandonner la poitrine, gliſſer le long du ventre, s'arrêter à la naiſſance des cuiſſes; la tête plonge; le tronc la ſuit; les jambes demeurent ſuſpendues; & la mort ſe préſente.

J'ai vu des maîtres imbécilles faire faire cette culbute à leurs écoliers, pour avoir le plaiſir de les relever un inſtant après. Si l'on ſe perſuade qu'on accoutumera un homme à l'eau en le traitant de la ſorte, on ſe trompe lourdement; il eſt certain au contraire qu'il n'y auroit pas de moyen plus aſſuré de la lui faire prendre en horreur.

Voici le remède. Préparez deux anneaux de corde qui aient le double de la grandeur dont vous aurez beſoin pour y faire entrer vos bras juſqu'aux épaules. Fixez ces anneaux à la corde principale avec de la ficelle, en laiſſant entre deux la largeur néceſſaire pour aſſeoir commodément votre poitrine. Avant de vous abandonner à l'eau ſur cet inſtrument, vous aurez ſoin de paſſer un bras dans chaque anneau juſqu'à l'épaule.

Pour ménager la poitrine des dames, je leur fais paſſer ſur le dos la corde principale, & je fabrique les anneaux avec de fortes treſſes de laine garnies de velours; ainſi l'articulation de l'épaule eſt la ſeule partie de leur corps qui éprouve quelque frottement, & encore ce frottement eſt-il preſque inſenſible; j'appelle cela *nager à la liſière*. Je ne ſais ſi les Grecs ou les Romains ont connu ce moyen de faciliter au beau ſexe un exercice auſſi utile qu'agréable; mais je me ſais bon gré de le lui avoir fait connoître dans ce ſiècle.

Si l'on vouloit faire nager à la liſière un individu chargé d'une boſſe (car il eſt bon de tout prévoir, afin que le public ne ſoit pas étourdi des prétendues découvertes de certains perfectionneurs), on ſubſtitueroit à la corde un morceau de bois courbé en arc, aux deux bouts duquel on attacheroit les anneaux & les *pains de ſucre*.

Pour vous préparer à vous porter en avant, vos bras doivent être pliés, & vos mains bien tendues, la paume tournée contre le fond; elles ſeront rapprochées de ſorte que les deux pouces & les doigts qui les ſuivent (*index*) ſe toucheront mutuellement par le bout. Ayez les coudes au niveau des épaules, & les mains au niveau des coudes; (j'inſiſte ſur ce précepte, parce que c'eſt celui dont les écoliers ſe reſſouviennent le moins dans l'action. L'habitude où nous ſommes de porter les mains à terre pour nous retenir lorſque nous faiſons une chûte, me paroît être la cauſe de ce méchaniſme, qui, à la moindre peur, diſpoſe les membres d'un écolier comme pour marcher à quatre pattes). Que vos mains ſoient rapprochées de votre corps de manière que la main droite forme en dehors un angle rentrant, d'environ cent quarante-cinq degrés, avec l'avant-bras droit, & réciproquement.

Que vos talons ſe touchent, ou à-peu-près, & qu'ils ſoient rapprochés des feſſes; que vos genoux ſoient éloignés l'un de l'autre le plus qu'il ſera poſſible.

Tenez-vous prêt à chaſſer vigoureuſement de la plante des pieds l'eau qui ſe trouvera dans leur direction; & retenez-bien ceci:

Comme ſi un même reſſort faiſoit partir à la fois vos pieds & vos mains, que vos bras & vos jambes ſe déploient au même inſtant. Vos mains ſe porteront en avant & à la hauteur des épaules, & ne ceſſeront de ſe toucher même lorſque vos bras ſeront déployés dans toute leur longueur.

Cet élan, auquel vos membres ſeuls doivent avoir participé, vous a fait avancer en raiſon de la promptitude que vous y avez miſe. Il ne faut pas vous hâter de raſſembler vos membres, parce que votre mouvement ſubſiſte encore, quoique la cauſe qui l'a produit ne ſubſiſte plus. Attendez, pour changer de poſture, qu'il ſoit preſque fini: ce que vous reconnoîtrez à l'augmentation de votre poids, qui vous ſera un peu enfoncer.

Alors vous diſpoſerez vos membres comme ils étoient avant de faire l'élan; mais il faut tirer parti de ce nouveau travail, en l'employant à avancer encore; vos cuiſſes, vos jambes, ni vos pieds ne peuvent vous ſervir pour cela; vos bras & vos mains y ſuppléeront.

Eloignez d'abord très-lentement vos mains l'une de l'autre, obſervant de tenir les bras bien tendus; & lorſque les mains ſeront éloignées entre elles d'environ deux pieds & demi, pour un homme de cinq pieds ſix pouces, inclinez-les de ſorte que le côté du petit doigt de chacune ſoit un peu plus élevé que celui du pouce. Mettez alors de la vigueur à la continuation du mouvement de vos bras, vous avancerez. Vos mains n'ont pas encore ceſſé d'être au niveau des épaules; mais lorſqu'elles ſeront diamétralement oppoſées, il faudra que l'extrémité des bras, ſans qu'ils ceſſent d'être tendus, pénètre plus avant dans l'eau à meſure que vous agrandirez la portion de cercle qu'ils décriront. Ici le mouvement doit être rapide; car ce n'eſt que par la réſiſtance de l'eau non-ſeulement que vous continuez d'avancer, mais encore que vous vous ſoutenez ſans faire la culbute. Je ſuppoſe dans cet inſtant qu'on n'a pas de lièges, & qu'on veut nager dans une ſituation horiſontale. Cependant ſi touts vos mouvements ont été bien ménagés, vous aurez du temps de reſte pour plier vos bras, les rapporter devant votre poitrine (obſervant de leur faire reprendre, ainſi qu'aux mains, leur poſition horiſontale pendant ce trajet), & vous élancer une ſeconde fois.

Malgré les efforts que j'ai faits pour me rendre intelligible, je ne me flatte pas d'être entièrement compris à la première lecture; mais j'eſpère qu'en me liſant avec attention une ſeconde fois, on entendra facilement tout ce qui n'aura pas été en-

Digitized by Google

tendu la première. Cependant ſi l'on ne trouvoit pas toutes mes explications également claires, il ne faudroit point ſe rebuter pour cela. Il ſuffira d'en avoir compris quelques unes pour être en état de ſuppléer ſoi-même les autres, avec un peu d'attention, puiſqu'elles portent toutes ſur un petit nombre de principes ſimples & faciles à retenir; ſçavoir, que nos corps ſont plus légers que l'eau; que nos corps ne ſont pas par-tout également légers; qu'il faut donner aux parties les plus légères un poids capable de les tenir en équilibre avec les plus peſantes; que les différentes parties de notre corps ne peuvent acquérir cette variété de poids que par la diverſité de leur poſition, ou par la réſiſtance de l'eau.

En s'exerçant à la liſière une heure par jour, il faudra retrancher à chaque fois une portion égale des deux côtés, pour les diminuer de volume en raiſon des forces qu'on aura acquiſes. L'homme le plus ſtupide ſur l'eau, c'eſt à dire, le plus craintif, nagera ſans aucun ſecours avant la quinzaine.

Ceux qui auront d'abord préféré de plonger, pourront également s'exercer à la liſière, lorſqu'ils voudront commencer à nager. Mais j'ai vu des perſonnes qui n'avoient pas beſoin de cette reſſource, & qui, après avoir plongé quatre ou cinq jours au plus, eſſayoient leurs forces, en ſortant la tête de l'eau, & ne les eſſayoient pas en vain. Il eſt vrai que j'attribuois une partie de leurs ſuccès à la confiance qu'elles avoient en moi.

Lorſque vous ne ſerez plus à la liſière, vous vous accoutumerez à donner à vos membres divers mouvements pour vous faire avancer. On nage *en chien*, on nage *en grenouille*, on *coupe l'eau*, on nage *en griffon*, on nage *à coups de poings*, on nage *à coups de pieds*, &c. Je vous ai fait nager en grenouille. Mes leçons vous ſeroient inutiles pour nager autrement; il vous ſuffira de regarder un nageur une fois; mais ſouvenez-vous que celui qui ne nage que d'une manière eſt bientôt fatigué, & que celui qui plonge ne l'eſt jamais.

Juſqu'ici j'ai ſuppoſé que vous nagiez dans une eau morte; mais lorſque vos forces vous le permettront, ne négligez pas de vous exercer dans les eaux courantes. C'eſt-là ſeulement qu'on peut déployer toutes les reſſources dont on aura beſoin dans les grands dangers. Le philoſophe qui vouloit apprendre à ſon diſciple à traverſer l'Helleſpont dans les canaux de ſon jardin, n'étoit pas nageur.

Je ferois graver des milliers de planches en taille-douce, qu'elles n'enſeigneroient point comment on peut garder ſur l'eau certaines poſtures. Les moyens qu'on y emploie dépendent du poids du corps, de ſa conformation, du poids de l'eau, de ſa profondeur, de ſa rapidité, de ſon agitation; enfin de tout le plus habile nageur emploie d'autres moyens ſur la Seine, ſur le Rhin, ſur le Rhône & dans l'Océan. Mais il ne faut pas croire que la découverte de ces différents moyens exige de profondes réflexions; le nageur le plus borné en ſait autant là-deſſus que le nageur qui profeſſe la phyſique; ſemblable à ces brutes qui ſe perchent ſur le bord d'un précipice, après s'être aſſurés que le roc qui eſt ſous leurs pieds eſt aſſez fort pour les ſoutenir.

Il eſt cependant deux ou trois préceptes généraux qui épargneront à mon lecteur diverſes tentatives; les voici.

Pour nager debout, ſans le ſecours des bras, il faut écarter les jambes le plus qu'on pourra, & marcher dans cette ſituation. Si, malgré cet écart, on enfonçoit, il faudroit plier les jambes & marcher à genoux.

Si l'on veut nager debout dans une rivière, il faut ſe preſenter incliné contre le courant, afin de n'être pas culbuté par l'eau, dont la rapidité augmente à meſure qu'elle eſt éloignée du fond.

Si en nageant dans une eau morte, on ſe trouve arrêté par des herbes, il ne faut point batailler pour s'en débarraſſer de force, mais s'arrêter tout de ſuite, dégager d'abord les bras ſans les ſortir de l'eau; charger ſes poumons de beaucoup d'air, ſi l'on a de la peine à ſe ſoutenir; & pour reprendre ſa reſpiration, poſer les mains horiſontalement, ainſi que les bras. On répétera la choſe auſſi ſouvent qu'on en aura beſoin.

Les bras étant dégagés, on ôte les herbes qui peuvent s'être entortillées autour du cou; enſuite on ſe met debout, & d'une ſeule main, tandis que l'autre eſt à la ſurface de l'eau, on tire délicatement & brin à brin toutes les herbes qui ſont autour des jambes & des cuiſſes.

Votre corps étant bien nettoyé, le plus ſûr, pour vous tirer de ce mauvais pas, eſt de vous étendre ſur le ventre, les cuiſſes & les jambes jointes & immobiles. Vous vous coulerez à travers les herbes en nageant des bras ſeulement. Si l'eſpace vous manque pour les déployer autour de vous, il faudra les mouvoir *en chien*, & vous êtes hors de danger.

Je viens de parler, pour la première fois, du parti qu'un nageur peut tirer de l'air en l'accumulant dans ſes poumons. Ce moyen d'alléger le corps, toutes les fois que les autres ne ſuffiſent pas, eſt ſi naturel, que la plupart des écoliers ſe gonflent dans l'eau dès la première leçon, ſans qu'ils en apperçoivent eux mêmes.

Il me reſte à donner quelques avis aux plongeurs.

Puiſque tous les hommes ne ſont pas également lourds relativement à leur volume, tous n'ont pas la même facilité de pénétrer dans le ſein des eaux. Bien plus, il en eſt qui éprouvent une impoſſibilité abſolue de plonger. J'ai vu à Naples un eccléſiaſtique ſi chargé de graiſſe, qu'il ſe promenoit dans la mer ſans ſe mouiller plus haut que la ceinture, quelques efforts qu'il fit pour enfoncer. Je fuis perſuadé que ſi une maladie le maigriſſoit au point de lui enlever cette faculté, il n'oſeroit plus ſe confier à l'eau ſans avoir appris à nager; il ſeroit dans le

Digitized by Google

cas d'un homme qui, ayant toujours fait uſage d'un corſet de liége, ſe trouveroit tout-à-coup privé de cet inſtrument.

L'expérience apprend bientôt à un plongeur les moyens qui lui ſont le plus propres; cependant on peut établir quelques règles générales.

Pour diſparoître tout-à-coup, qu'on ſe mette debout, les jambes jointes, les pieds tendus, les bras élevés ou abaiſſés, & appliqués le long du corps. Pour remonter, on ſe mettra ſur le ventre ou ſur le dos; ou ſeulement on écartera les jambes & les bras en ſe tenant debout.

On peut auſſi entrer la tête la première en abaiſſant les bras & en élevant les jambes de ſorte que les pieds ſoient la dernière partie du corps qui diſparoiſſe. Cette manière de plonger cauſe plus d'étonnement que les autres à ceux des ſpectateurs qui ne ſont pas initiés.

Si l'on veut ſe jetter dans l'eau d'un lieu élevé, il faut ſe tenir bien droit, les bras collés le long du corps, les jambes croiſées dans leur longueur, les pieds tendus, & préſenter les orteils les premiers. Mais je conſeille d'abandonner aux gens du métier cet exercice dangereux.

Quoique l'air dont on remplit ſes poumons rende moins lourd, & paroiſſe aller contre le but qu'on ſe propoſe en plongeant, je ſuis d'avis qu'on s'en munifie d'une bonne doſe, s'il ſe peut. C'eſt le moyen de conſerver plus longtemps ſes forces, lorſqu'on a du chemin à faire dans l'eau. D'ailleurs on y prolonge ſon ſéjour de pluſieurs ſecondes, en lâchant par intervalles des bouffées, qu'on aura ſoin de ménager le plus qu'il ſera poſſible.

Les éponges qu'on tient à la bouche après les avoir huilées, offrent aux poumons un léger ſecours, en leur procurant le peu d'air que l'eau n'en aura pu chaſſer.

Je ne connois aucun plongeur qui, ſans employer les ſecours de l'art, ſoit en état de demeurer trois minutes ſous l'eau. Les plongeurs de profeſſion ſe bornent communément à deux; & pluſieurs ne vont pas juſques-là. J'ai vu des gens me ſoutenir que j'étois reſté plus de cinq minutes; mais ils n'avoient pas regardé leur montre.

Quant aux perſonnes aſſez heureuſes pour pouvoir vivre ſous l'eau des heures entières, elles ſont une exception à la règle, & l'avantage dont elles jouiſſent ne s'acquiert point par le travail.

Fin du Volume.

Digitized by Google

Digitized by Google

AVERTISSEMENT.

CE volume réunit les trois arts enſeignés dans nos académies ; ſçavoir, l'Art de l'Equitation, *celui de* l'Eſcrime *& celui de la* Danſe. *On y a joint* l'Art de Nager, *trop peu répandu parmi nous, & qui ſeroit ſi utile en un grand nombre de circonſtances.*

L'Art de l'Equitation, *cultivé par les anciens, perdu, pour ainſi dire, dans les ſiècles de barbarie qui ſuivirent celui d'Auguſte, reparut en Italie après le renouvellement des lettres, des arts & des ſciences. Frederico Griſone, gentilhomme Napolitain, fut le premier qui en donna des préceptes. Claudio Cuzzio, Laurentius Cuſſius, Cæſar Fiaſchi, Paſcale Caracciolo ajoutèrent leurs découvertes aux ſiennes, & furent imités par un grand nombre d'autres auteurs. On établit des académies, dont Naples fut le ſiège principal, & que les talents ſupérieurs de Jean-Baptiſte Pignatelli rendirent célèbres dans toute l'Europe. La nobleſſe de France & d'Allemagne alla puiſer ſous les yeux de ce grand maître les principes de l'art. Ce fut delà que MM. de la Broue & de Pluvinel les rapportèrent en France.*

Alors des académies furent fondées à Paris, à Tours, à Bordeaux, à Lyon ; & ces établiſſements ſe ſont multipliés depuis dans tout le royaume.

Le duc de Newcaſtle, gouverneur de Charles II, ayant fait de l'art de l'équitation ſon unique étude, perfectionna les principes de ſes prédéceſſeurs, fit d'heureuſes découvertes, & fut quelque temps le guide le plus ſûr. Mais comme tous les arts ſe perfectionnent ſans ceſſe, pluſieurs écuyers plus modernes, en reconnoiſſant & adoptant les principes de ces grands maîtres, ont donné des méthodes plus régulières, plus ſûres & plus faciles. On trouvera dans ce Dictionnaire *celles qui nous ont paru expoſées avec le plus d'étendue, d'ordre & de clarté. Il n'étoit pas poſſible de les donner toutes, & une ſeule n'auroit ſatisfait ni tous les auteurs, ni tous les lecteurs. Il arrive ſouvent qu'une très-bonne méthode agrée moins à certains eſprits qu'une autre qui ne la vaut pas. Enfin la plupart de ceux qui étudient revoient avec plaiſir les mêmes préceptes ſous des formes différentes. De plus, en parcourant pluſieurs ouvrages ſur le même art, on a le plaiſir de voir ce que chacun d'eux a ajouté au travail des autres. M. de la Guérinière a recueilli les préceptes de MM. de la Broue & de Pluvinel, & y a joint ce qu'il avoit appris par ſon expérience. Nous donnons ici ce qu'il a publié ſur l'équitation, en y ajoutant ce qu'en ont écrit les auteurs plus modernes. Leurs noms indiqueront tous les morceaux tirés de leurs ouvrages ; quant aux articles qui ne contiennent que l'explication des termes de manège, ils ont été pris dans la première édition de l'Encyclopédie, ou plutôt dans le dictionnaire fait pour l'intelligence de l'ouvrage du baron d'Eiſenberg, d'où ces articles avoient été tirés pour l'Encyclopédie ; nous y en avons ſeulement ajouté quelques-uns qui avoient été omis.*

On trouvera à l'article MORS *un calcul des forces de cette puiſſance par M. Dez, profeſſeur de mathématiques à l'école militaire. S'il n'a pas une grande utilité pour la pratique, il eſt du moins curieux pour la ſcience.*

Quant aux planches, nous n'avons donné que ce qui étoit néceſſaire, & ſupprimé un grand nombre de celles que l'on voit dans la première Encyclopédie, parce qu'elles nous ont paru n'être que de luxe, & ne contribuer en aucune manière à la connoiſſance de l'art. La vue d'un beau cheval, très-agréable en gravure, n'enſeigne point à le mener.

Il ſeroit inutile de réfuter ici l'ancien préjugé, qu'on n'a beſoin que de pratique pour conduire un cheval. Il ne pouvoit régner que dans un temps où l'art étoit peu connu. Il l'eſt généralement aujourd'hui, & on ne doute plus qu'il ne faille le connoître pour le pratiquer.

Digitized by Google

AVERTISSEMENT.

Quelques perſonnes voudroient le reſtreindre à ce qu'il a de néceſſaire, & en condamner à l'oubli les ſecrets les plus délicats, ſous prétexte qu'ils ne ſont utiles ni pour la cavalerie, ni pour l'uſage ordinaire de la vie. Ils ne font pas attention que pour tirer d'un art tout ce qu'il a d'utile, il faut le connoître & le pratiquer dans toute ſon étendue. Ce ſeroit ſans doute une choſe auſſi ridicule qu'abſurde, de vouloir en enſeigner les delicateſſes à nos cavaliers, & aux jeunes gens qui ne ſe deſtinent point par devoir à l'exercice de l'équitation; mais il eſt bon qu'elles ſoient connues de ceux qui doivent ſervir dans la cavalerie, & que les autres en prennent quelque idée. Et pourquoi en interdiroit-on la recherche & la connoiſſance à ceux qui en font leur amuſement? D'ailleurs elles ſont utiles, même aux hommes qui ne les connoiſſent pas; ce ſont les exercices du manége qui aſſouplifſent les chevaux deſtinés à leur uſage, qui les rendent doux & obéiſſants, qui les aſſeyent ſur les hanches; ſans eux un cheval de guerre, de chaſſe, d'école, ne peut être ni commode ni agréable pour le cavalier. En ceci, comme en beaucoup d'autres choſes, les principes de rigueur ſont un préjugé qu'il ſeroit dangereux de ſuivre.

*L'*Eſcrime *eſt dans ce dictionnaire à la ſuite de l'équitation. Les articles en ſeront facilement diſtingués par l'ordre des lettres & les réclames. Ce ſont les mêmes que ceux qui étoient dans la première édition de l'Encyclopédie: on y en a joint quelques-uns tirés du traité de M. Girard.*

*Ceux de l'*Art de la Danſe *imprimés dans cette même édition, avoient été pris du traité de M. Rameau. On les a tous inſérés ici avec des additions conſidérables tirées du traité de M. de Cahuſac ſur la danſe ancienne & moderne, & des lettres de M. Noverre.*

*Ce dictionnaire eſt terminé par l'*Art de Nager. *On a pris dans l'ouvrage de M. Thévenot ce qui concerne cet art, & on y a joint la lettre du plongeur Nicolas Roger, qui en contient les préceptes. Il ſeroit à ſouhaiter qu'on le fît enſeigner plus généralement à nos enfants & ſur-tout à nos militaires.*

Nous ne joignons point à ce Dictionnaire des arts académiques une table de lecture qui indique l'ordre dans lequel touts les mots de chacune des parties doivent être lus, ſi l'on vouloit s'en ſervir comme d'un traité de ſciences, parce que l'eſcrime & la danſe ſont trop peu conſidérables pour en avoir beſoin. Après avoir lu dans l'un le mot eſcrime, *& dans l'autre le mot* danſe, *touts les autres ne ſont, pour ainſi dire, que des définitions. Il en eſt de même de l'équitation, dont tout l'art eſt développé en leçons ſuivies à l'article* MANEGE.

FIN.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google